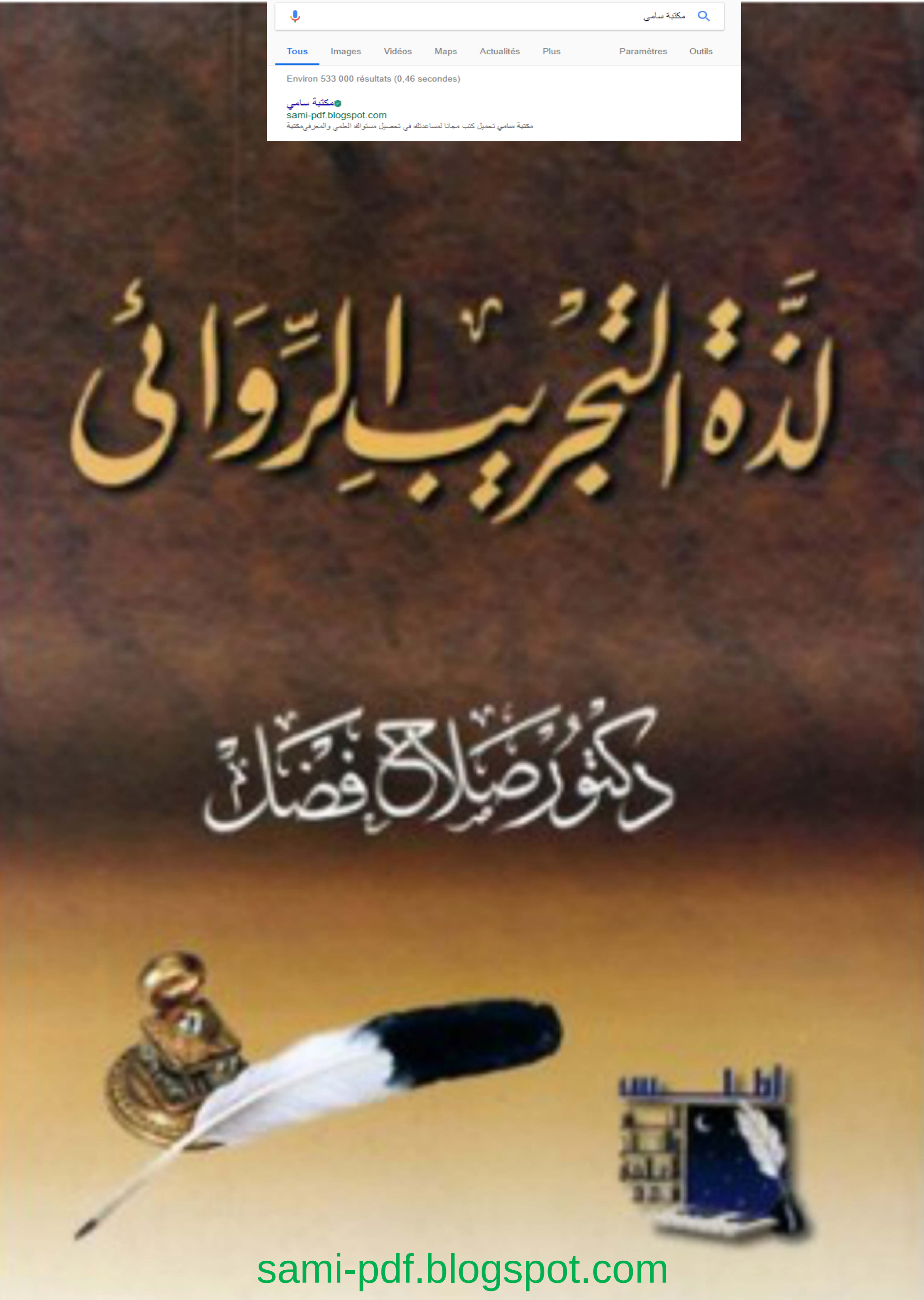


مكتبة سامي
Tous
Images
Vidéos
Maps
Actualités
Plus
Paramètres
Outils
Environ 533 000 résultats (0,46 secondes)
مكتبة سامي
sami-pdf.blogspot.com
لذة التجريب الروائي
دكتور صلاح فضل
sami-pdf.blogspot.com

لذة التجريب الروائي

دكتور صلاح فضل

الكتـــاب : لذة التجريب الروائى
المؤلـف : دكتور صلاح فضل
الغلاف : قدرى عبد ربه
الناشـر : أطلس للنشر والإنتاج الإعلامى ش.م.م
٢٥ ش وادى النيل - المهندسين - القاهرة
E-mail:atlas@innovations-co.com
تليفون : ٣٠٢٧٩٦٥ - ٣٠٣٩٥٣٩ - ٣٤٦٥٨٥٠
فاكس : ٣٠٢٨٣٢٨

* * * *

تطلب جميع مطبوعاتنا من
وكيلنا الوحيد بالمملكة العربية السعودية
مكتبة الساعي للنشر والتوزيع
ص . ب ٥٠٦٤٩ الرياض ١١٥٣٣ - هاتف ٤٢٥٣٧٦٨ - ٤٢٥١٩٦٦
فاكس : ٤٣٥٥٩٤٥ جدة - تليفون وفاكس : ٦٢٩٤٣٦٧



رئيس مجلس الإدارة
عادل المصرى

عضو مجلس الإدارة المنتدب
حسام حسين

مستشار النشر
أحمد جمال الدين

رقم الإيداع
١٣٤٥٤ / ٢٠٠٥

الترقيم الدولى
977 - 399 - 032-X

الطبعة الأولى

الجمع والإخراج الفنى
«مكتبة ابن سينا»
ت : ٦٣٧٩٨٦٣ ف : ٦٣٨٠٤٨٣

مطابع العبور الحديثة

التجريب في الإبداع الروائي

التجريب قرين الإبداع، لأنـه يتمثـل في ابتكـار طرائـق وأسـاليب جديـدة في أنماط التعبير الفني المختلفة. فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المـألوف ويغامر في قلب المستقبل. مما يتطلب الشجاعة والمغامرة، واسـتهداف المجـهول دون التحقق من النجاح. والفن التجريبي يخترق مساره ضد التيـارات السـائدة بصعوبة شديدة، ونادرا مـا يظفـر بقبـول المتلقـين دفعـة واحـدة، بـل يمتـد إلى أوساطهم بتوجس وتؤدة. ويسـتثير خيـالهم ورغبتـهم في التجديـد باسـتثمار مـا يسمى بجماليات الاختلاف، ويتوقف مصيره لا على استجابتهم فحسب، كمـا يبدو للوهلة الأولى، بل على قدر ما يشبعه من تطلعاتـهم البعيـدة عـن التوقـع، ويوظفه من إمكاناتهم الكامنة. فجدل التجريـب الإبداعـي متعـدد الأطـراف، لا يتم داخل المبدع في عالمه الخاص، بل يمتد إلى التقاليد التي يتجاوزها، والفضاء الذي يستشرفه المخيال الجماعي.

وفن الرواية في جملته تجريبي في الثقافة العربية على وجه الخصوص، لأنـه كان يتداخل مع أنواع السرد التاريخي والشعبي، الديـني والعجـائبي، ويشـبع شـهوة القـص في المجتمعـات الشـفاهية في روايـة الأخبـار والآثـار مـن ناحيـة واختلاق الأكاذيب المتخيلة كما يشير الاستخدام الشائع في اللهجات العربية من ناحية أخرى. وقد تطلب تخارجـه عـن هـذه الأنـواع ميـلادا عسـيرا في ثقافتنـا استغرق القـرن التاسـع عشـر بأكملـه، حتـى تجلـى في إطاره الإبداعـي مطلـع العشرين. ولا زال كثير من الدارسين يحرص على هذا الخلط، بزعم تأصيل الفن في التراث الثقافي المحدود، لتفادي الاعتراف الصريح بلحظة الميلاد الجديـدة في رحم التجريب الذي اعتمد على التهجين من أصلاب متعددة، ينكـرون بعضـها ويعترفون ببعضها الآخر، وليس مـا ينكرونـه إلا الأب الشـرعي الحقيقـي لهـذا

الوليد، وهو النموذج العالمي في الرواية الفنية. ولن نقف طويلا عند لحظة التهجين هذه، فبعضنا ما يزال يراها سفاحا، وأحسبها لحظة عشق خصب بين اللغة الشابة التي كانت قد خرجت لتوّها من حروف الطباعة والصحافة الجديدة، والمتخيّل الحر الذي ملأ كيان كوكبة من شباب المبدعين العرب، في هجرتهم الثقافية إلى العوالم المختلفة، وتمثلهم العميق لحيواتهم في ضوء التقنيات والرؤى المنبثقة، فالرواية هي كبرى تجارب الإبداع العربي في العصور الحديثة، وصانعة الوعي التاريخي بمسيرته، وأكبر مظهر لاشتباكاته الخلاقة بحركة الوجود.

تجريب العوالم الجديدة:

من اللافت للنظر أن المحاولات التجريبية الكبرى في مسيرة الرواية العربية هي التي شكّلت تياراتها الفاعلة في مستويات السرد العديدة، وربما كانت التجارب الفريدة المنقطعة هي التي تمثل حركتها الباطنية المستسرّة مع ما يبدو من عدم استمرارها؛ فالتجريب كامن في دينامية الخلق ذاتها، ومؤسس لقفزاتها. وليس بوسعنا في هذا السياق المحدود أن نرسم خارطة تحولات التيار التجريبي في جميع المراحل، لأن طرفا منه سرعان ما يندثر، وطرفا آخر لا يلبث أن ينتشر ويدخل في نسيج التقاليد المستقرة، ولا يظل بارزا منه سوى التجارب المنقطعة التي تمثل كشوفا جمالية ذات خصائص نوعية. ويتعين علينا حينئذ أن نكتفي بإشارات وجيزة لأبرز ملامح هذا التيار التجريبي عندنا خلال العقود الثلاثة الماضية فحسب. ولابد لي أن أعترف بأن هذا الاختيار محكوم بعوامل شخصية وموضوعية، في مقدمتها أنها هي الفترة التي أتيح لي أن أشهد طرفا من إنتاجها الإبداعي عن كثب وأقارب بعضه نقديا في استبصارات متفرقة. وما دمنا نتحدث عن التجريب فمن حقي أن أمارس لونا من التناغم بين الأعمال التي أشير إليها وما أثارته لديّ في حينها من تأملات ترتبط بطابعها الطليعي، لأنني أحسب أن إدراك التجريب ومتابعة دلالته يعد تفاعلا حقيقيا معه، ومعاودة النظر فيه، باستخدام النصوص التي كتبتها عنه في

حينها، دون علامات تنصيص. إجراء مشروع في التجريب النقدي معادل للتجريب الروائي ذاته. وقد سمحت لي مراجعة هذه المقاربات بتصنيف مفاصل التجريب الروائي في ثلاث دوائر تتمايز في كثير من الأحيان بقدر ما تتداخل في حالات كثيرة، يمكن إجمالها فيما يلي:

ابتكار عوالم متخيّلة جديدة، لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة، مع تخليق منطقها الداخلي، وبلورة جمالياتها الخاصة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة، ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم.

توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي، وربما تكون قد جربت في أنواع أخرى، تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيّل، وتحديد منظوره أو تركيز بؤرته، مثل تقنية تيار الوعي أو تعدد الأصوات أو المونتاج السينمائي أو غير ذلك من التقنيات السردية المتجددة. مع ملاحظة أن وجود بعضها في ثقافات أخرى لا يسلب منها الطابع الطليعي التجريبي عندنا لما يترتب على جهد التبيئة والتكييف مع مقتضيات الذوق العربي وضرورات مراعاة حساسية المتلقي الجمالية عند التوظيف.

اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، ويتم ذلك عبر شبكة من التعالقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد.

ومع أن هذه الدوائر ليست متباعدة فيما بينها، إذ غالبا ما يؤدي التجريب في إحداها إلى تحريك منظومتها فإن بوسعنا أن نعتمد على فكرة العنصر المهيمن في الكشف عن ملامحها المتواشجة، على اعتبار أن مركز الثقل في عمليات التجريب ينطلق من إحداها ليشمل الجوانب الأخرى، لكن يظل الطابع المسيطر عليها متعلقا بدائرة واحدة في الدرجة الأولى، وإذا كانت الدائرة الأولى تمثل

غاية التجريب وما يليها يعد من قبيل الوسائط والأدوات فإن حظها من التمثيل لابد أن يكون مضاعفا.

الأسطوري والسياسي:

إذا كنا نؤثر في استعراض أنماط التجريب في الرواية العربية أن نقصر منظورنا على العقود الثلاثة الأخيرة، باعتبارها قوام الفترة المعاصرة فلابد أن نشير إلى أن تمثيلات الواقع، بكل أبعاده التاريخية والمجتمعية كان قد أصبح السمة المميزة لتجليات الإبداع في عقود منتصف القرن، بعد تجاوز المرحلة الرومانسية وتحقيق مستوى رواية الأجيال المتعددة.

ومن الطريف أن نلاحظ أن نجيب محفوظ نفسه كان قد شرع في تحريك استراتيجيته الإبداعية في اتجاهات جديدة، بلغت ذروتها خلال السبعينيات في رواية فاصلة هي "الحرافيش" من حقنا أن نعتبرها خلاصة مقطرة لجهده الخلاق في ابتكار العوالم الجديدة، بطريقة تختزل الأبعاد التاريخية والحضارية في تشكيلات تعتمد على الرمز والأمثولة، حيث يقدم رؤية كونية وصفناها حينئذ بأنها كانت تندرج بالأسطورة دون أن تقع في قلبها، وتسترق السمع لما وراء الواقع دون أن تبرح مكانها، وتطرح في مناجاة الماضي أسئلة المستقبل الموعود. وهي فوق ذلك تقيم حارتنا نموذجا للكون، وتجعل فيها العالم الأكبر، مما يجعلها امتدادا مكثفا لأعماله السابقة، ولكنها طراز فريد في بنيتها الفنية، يجرب فيها مؤلفنا إطارا ملحميا من حقه أن يدرس بعناية وتمهل. فإذا كانت الملاحم الكبرى تشمل عادة اثنتي عشرة مرحلة، فإن الحرافيش تتضمن عشر حكايات. وتستغرق امتدادا زمنيا مهولا يبلغ ما يربو على عشرة أجيال، أي قرابة أربعة قرون، وكل حكاية تتوزع إلى فصول تتراوح بين الطول والقصر. وتبلغ الحكاية في المتوسط خمسين فصلا، قد يتكون أحدها من جملة واحدة مركزة مثل قوله:

"لو أن شيئا يمكن أن يدوم لما تعاقبت الفصول" أو يستغرق الفصل عدة صفحات. وتعتمد في التوزيع على الحدس بالزمن وطيّه، وحركة الشخصيات وتنقلات الأحداث، وتنبسط أو تنكمش طبقا لتداخل هذه العناصر، لكنها تخضع في نهاية الأمر لنوع من الإيقاع الصارم في انضباطه ودقته. وعندما نتساءل عن أهم عناصرها الملحمية التي كانت سبيلا لتقديم هذا العالم الجديد نجدها تتمثل في الشمول الكلي في الرؤية، والتباعد الزمني بالأسطرة، والتكثيف الشعري في اللغة. وليس هناك متسع للإفاضة في هذه الجوانب التي حللناها في سياقات أخرى، ولا للمضي في تتبع تاريخ محفوظ التجريبي لأنه سيجور على ما بعده من تجارب، حيث أصبح الخروج عن عباءة محفوظ تجربة كبرى في الرواية العربية.

وربما كان عبد الرحمن منيف الذي انطلق من عالم السياسة بتشكيلاتها الحزبية وأيديولوجياتها الثقافية أبرز من قام بتجريب نمط جديد في الكتابة الروائية، وكانت "شرق المتوسط" الأولى بمثابة النموذج الفادح لهذه الرواية السياسية الخارجة عن النطاق المصري المحدد. ولكنها لم تشبع نهمه في تحليل هذا العالم فأكملها برواية أعتى وأضخم هي "الآن..هنا، أو شرق المتوسط مرة أخرى" ولم يكن مشروعه العملاق في "مدن الملح" و"أرض السواد" سوى إمعان عنيد في حفريات السياسة بمخيال أنثروبولوجي في الجزيرة العربية والعراق. فقد سيطر هذا العالم الساخن، المفعم بصراعات القوى وضحايا الحرية على مخيلته الإبداعية، وأصبح تجسيده مكوّنا رئيسيا في نسيج الحياة، بدلا من نسبته المتوازنة مع الأهواء الفردية والأسرية في الإبداعات السابقة، هو مركز الثقل عنده. أصبحت الرواية في تجربة عبد الرحمن منيف عملا سياسيا في المقام الأول وإبداعيا بعد ذلك. لأن الفن كما يقول علماء الثقافة هو الذي يستطيع أن يستنقذ الأعماق الحقيقية للوقائع والأساطير الماثلة في حيوات ملايين الناس، في أماكن محددة، حيث يلقيها في بوتقة التخييل المتجسد فنيا ولغويا في الأدب ليمنحها الخلود والشعرية. من هنا فإن عبد الرحمن منيف قد اكتفى في هاتين الروايتين ببناء مجموعة من الصور التشكيلية لحيوات السجون العربية باعتبارها

أماكن منسية في ذاكرة الأوطان، يصنع فيها التاريخ سرا. فنحن مثلا في رواية "الآن.. هنا" إزاء بنية لغوية تعمد إلى تثبيت الزمان بربطه في مساحة مكانية، أي تقوم بما يسمى تمكين الزمان وتضخيم اللحظة الراهنة في السرد، حتى يبدو وكأن عجلة الزمن لا تدور، وذلك بسبب رؤيته في استعجال الأحداث قبل أن تنضج على نار الواقع التاريخي. إنه يتمنى ونحن معه أن نرى بين عشية وضحاها إشراقات الحرية والديموقراطية في أوطاننا المحرومة، بما يجعلنا نضجر من المخاض الطويل وهذا هو شأن المنظور السياسي في تخليقه للعوالم الإبداعية في ضوئه المفعم بالحرارة.

عالم الشطار والنساء:

في سياق تيارات التجريب في الرواية العربية، تبرز تجربة الكاتب المغربي محمد شكري في سيره الذاتية وما يحفّ بها من هوامش لتقدم نموذجا مضادا للنسق القائم يمثل طفرة نوعية في طبيعة هذه العوالم، وقد برز ذلك أولا في "الخبز الحافي" بكل مفارقاته في الوصف الخاطئ للمألوف، إذ يتعين في لهجات المشرق العربي أن يكون إما "الخبز الحاف" بدون ياء النسب، وإما "خبز الحافي" بحذف الموصوف، ثم لا يلبث أن يتكرر هذا الخطأ بإمعان في الجزء الثاني من السيرة الذي يحمل عنوانين "زمن الأخطاء" أو "الشطار" وكلاهما إعلان للاختلاف الذي لا يدعى التميز الأجوف.

وإذا كانت السير الذاتية تحقق وظيفة أولية هي التطهير بالاعتراف، فإن الكاتب عندما يشبه نفسه بأنه زهرة بلا عطر يسكب القطرة الأولى – على مرارتها- في سيل هذه الاعترافات اللاذعة، وهو عندما يسحق الزهرة التي أصبحت أيقونة له بين أصابعه فإنما يضغط على ذاته في لحظة مضادة للفخر والاعتزاز بالنفس، تهوين الذات باعتبارها بؤرة للمشهد السردي والاعتراف بما فيها من وضاعة يكسبها نبلا من نوع جديد، يتلاءم مع بلاغة الشعرية المضادة بشكل لافت، لكنه لا يكتفي في نقد الذات بتفريغها من العطر، بل يمعن في إلصاق روائح أخرى بها، بطريقة سادية وتلقائية في الآن ذاته. تتسق مع طريقة

السرد في صناعة الصور؛ إذ يكفي أن يختار حدثا يحكيه لتتشكل هذه الصور بحيوية فائقة. يقول مثلا: "في مرحاض المقهى الإسباني (بمدينة طنجة) تصاعد بولي إلى فوق مثل نافورة، تبلّل سروالي ويدي، تناولت قهوة بالحليب" المحذوف هنا، أو المسكوت عنه، هو غسل اليد على الأقل. لكن رائحة البول ستظل عالقة به، مما يكسب زهرته عبقا مضادا، وهو لا يستخدم أي مجاز هنا، دعك من النافورة المحصورة، فليست هذه هي المشكلة، بل يتابع حكي تفاصيل حياته بطريقة "طبيعية". وأبرز ما في هذه الطبيعة أنها تحتفل بقبح الحياة وقدريتها، بحيث يصبح هجاء الذات نقدا للمجتمع وتمردا على "المكتوب" فيه. وإذا كان "كونراد" يقول عن الروائيين؛ خاصة الطليعيين منهم: "إن مهمتي.. هي أن أجعلك ترى". فإن ذلك يحدث عند محمد شكري، بغض النظر عما إذا كان ما نراه محببا لنا أم لا، طبقا لدرجة تمرسنا بقبول الاختلاف، بل إن كراهته عند من لا يطيقون صدمة الفن تجعله أعلق بذواكرهم وأشد اقتحاما لمعطيات حسهم وتأبّيا على النسيان. وإذا كانت كل فصول هذه السير الذاتية تمثل حفاوة بالأخطاء الكبرى في تجريبٍ واعٍ لتطهير الصدق وتسامي الفن، فإن بعضها يتضمن مفارقات لافتة في تناقضها، إذ تزيل الحاجز الرسمي بين المنطوق والمكتوب، وتؤدب صلب الحياة الشعبية السفلى دون مداهنة، مما يمنح شرعية إبداعية لدخول المنفيين خارطة التخيل السردي مما يؤدي إلى تعديل ضروري في الذوق العام للقرار يحررهم من الأحكام المسبقة ويحثهم على التمرس باحتضان التمزقات المجتمعية وتغليب أخلاقيات الفن على أخلاق المجتمع التي تحتمي بالنفاق والتجاهل.

وفي الطرف الموازي لذلك في الخروج على الأنساق المستقرة، نجد الوجه الآخر لعالم النساء المفعم بلون من الوعي الشقي، في مقاومته الصلبة لقدر الدونية وتحديه المحموم لعادات المجتمع الذكورية القامعة، مما يعد مصدرا غنيًا لنوع متميز من التجريب الخارج على السلطات الدينية والدنيوية. وربما كانت الكاتبة نوال السعداوي تمثل النموذج الأقوى والأشد صدامية في هذا الجنوح، ففي رواياتها المتجددة في إشكالياتها، والمثيرة في بنيتها الفنية "سقوط الإمام"

تقدم هذا العالم بطريقة فوضوية، إذ تركز على عدد من الصور الرامزة المتكررة، منها صورة مطاردة الفتاة "بنت الله" كما تسميها من جانب ممثلي السلطة وكلابهم التي تنهشها من الخلف. وصورة المنصّة التي لقي عليها الزعيم (السادات) مصرعه، وهي تدور مثل الدوامة على مدار النصّ عشرات المرات، لتشفي الغليل الأيديولوجي للكاتبة بتكرار الفعل، دون أن تقوى -كما ذكرت في بحث سابق- على بناء عالم مكتمل من مفارقات الحياة وتناقضات السلطة وفتات التاريخ. كذلك تتكرر صور المعارض المستأنس والكاتب الناطق بلسان سيده ورئيس الأمن المذعور من ظله، وصور الزوجات القدامى والجدد، وتخالفات السواد والبياض في بشرتهن. وإذا كانت الصور كما يبوح بذلك بعض كبار المبدعين في الرواية مثل "جارثيا ماركيث" تمثل منطلقات سردية أصيلة، لا تقتصر على الأبنية الشعرية، فإن عمل الروائيين بعد ذلك يتمثل في تمديدها وتنميتها، ونسج شبكة من العلاقات الفنية بينها. ترتكز على خط زمني، مهما كان متقطعا، بما يبني كيانا كليا متحركا، يحتوي التكرارات والاستطرادات والإلحاح على المضمون الأيديولوجي المبثوث. وهذا على وجه التحديد ما يجعل رواية "سقوط الإمام" تجربة تدور في حلقة مصمتة، ليس لها مسار تتقدم فيه، بل هي مجموعة من اللحظات المحتدمة في وعي رواة متعددين في ظاهر الأمر، بينما تنفجر كلها في وعي محركتهم دون أن تسمح لهم بالتمايز والتخالف عن الصورة الضدية لهم، المتراوحة بين الجناة والضحايا بطريقة نمطية تؤثر التجربة العملية على الخبرة الجمالية؛ فهي تنطق مرة بصوت الإمام الحاكم دون تمثله، ومرة أخرى بصوت الأنثى المتمردة، وتحكي أحلامها وكوابيسها المختلطة، ثم تنتقل إلى أصوات الرموز الموالية والمناوئة، دون أن تصنع نماذج بشرية أو تنسج أحداثا ممكنة، بل يغلب عليها دائما الطابع التجريبي الذي يمزج بطريقة عبثية بين الهواجس والحوادث، واليقظة والنوم، والموت والحياة، في غير نظام متسق ولا ترتيب يمكن إدراكه. هذا النوع من التجريب لا يحافظ إلا على الدلالة المركزية في هجاء النظام البطركي المتحالف مع السلطة والدين لامتهان الأنثى في الوطن العربي، وهي دلالة لم تكف نوال السعداوي

عن بثها بحرارة متفاوتة عبر أعمالها الفكرية والروائية بأشكال مختلفة في نجاحها.

تجريب التقنيات السردية:

إذا أردنا التمثيل لتيار التجريب الروائي عندما يتركز على أبرز التقنيات المستحدثة وجدنا أن العوالم الجديدة السابقة لم يكن تشكيلها ممكنا إلا اعتمادا على بعض هذه التقنيات، كما يبدو جليا من التحليلات التي اعتمدنا عليها، وأدمجنا بعض مشاهدها في هذا السياق. وحسبنا أن نشير إلى بعض النماذج الأخرى التي لعبت فيها الوسائل الفنية دورا محوريا في توليد الدلالة الكلية للروايات. وعندما حاولنا من قبل تحديد معالم الأساليب الروائية في ثلاثة أنماط هي الدرامية والغنائية والسينمائية توقفنا عند صنع الله إبراهيم في روايته "ذات" التي اعتمد فيها على تقنية "الكولاج" التوثيقية، ولاحظنا أنه يقدم فيها رواية تسجيلية تعتمد على تنظيم وحدات السرد القصصي المتخيل مع وحدات التوثيق الصحفي بتقنية محدثة تقوم على إعادة تصميم ولصق المزق الخشنة المأخوذة من مادة الحياة الأولية لتدخل في تكوين جمالي جديد، بحيث يتم مسح ما علق بمصدرها من بقايا الاستعمال الأولي وتوظيفها في السياق الجديد. و"ذات" هو اسم الشخصية النسائية الرئيسية في الرواية، والراوي يظهر تردده في الولوج إلى عالمها في البداية، لكنه يحرص دائما على الإمساك بها من منطقة محددة في جسدها، فيستعرض إمكانية البدء معها "منذ اللحظة التي انزلقت فيها إلى العالم ملوثة بالدماء، وتلقت –بعد قلبها رأسا على عقب– أول صفعة على إليتها، التي لم تكن تنبئ قط بما بلغته بعد ذلك من حجم، من جرّاء كثرة الجلوس فوق المرحاض". أو البدء معها "عندما أمسكوا بها وفتحوا لها فخذيها عنوة، ثم اجتثوا ذلك النتوء الصغير الذي سبب إزعاجا شديدا للمصريين من قديم الزمان". أو البدء بالمدخل الطبيعي ليلة الصدمة الكبرى في ليلة الدخلة، المهم أن المؤلف يستعرض في سطور قليلة وبعبارة موسومة حادة كل هذه اللحظات المصيرية ليضع بطلته في وظيفة صورية بقسم الأرشيف في

إحدى الصحف الكبرى بمصر. وكأن ذلك يعد تمهيدا لتبرير طريقته في تصنيف المادة الأولية التي سوف يحشو بها بالتناوب فصول الرواية؛ إذ هي مأخوذة بشكل مباشر من نتف الأخبار المشتتة عن الحياة الاقتصادية والسياسية والدينية لمصر إبان عقدي السبعينيات والثمانينيات، خاصة أخبار السرقات والنهب والفساد والابتزاز السياسي بتضارباتها وتداعياتها، وكأنه يضع يده في صندوق النفايات ليشير إلى عفونة الحياة التي أنتجته وينتزع صورتها من بين أحشائه.

الواقع الافتراضي والكوني:

كلما كان التجريب الفني في الرواية مرتبطا بأفق التحولات المعرفية والتكنولوجية كان أكثر استشرافا للمستقبل وأقدر على تمثيل وعي الإنسان بحركة التطور وتأهيله للإسهام الخلاق فيها. وقد قام الروائي الكويتي الحضب إسماعيل فهد إسماعيل بتقديم نموذج لافت يقترب بما يسمى اليوم بالواقع الافتراضي عبر روايته الأخيرة "الكائن الظل". حيث يشرح الراوي –وهو باحث في التراث الشعبي– مشروعه لنيل درجة الدكتوراه عن المهمشين في المجتمع، والنتيجة التي ينتهي إليها أن "أيا من اللصوص الوارد ذكرهم عبر صفحات الرسالة لم يكتسب شرعية خلوده في كتب التاريخ والملاحم والسير الشعبية المتداولة إلا إذا اشتهر بمقارعة لا تليق للحكام والخاصة، ليحوز إعجابها ومحبة تتجاوز المألوف لدى العامة ". لكن هذه النزعة الأيديولوجية لا تمثل العصب الحساس للتقنية الروائية الجديدة، بل هي مجرد توطئة له، إذ تزدحم حجرة الباحث في مدينته التي لا يحدد معالمها برفوف الكتب والمخطوطات القديمة والمحدثة، ولا تحلو له الخلوة بها سوى في سكون الليل، وحينئذ يتراءى له طيف أشهر لصوص بغداد"حمدون بن حمدي" – ولا تسيء الظن بالكاتب الكويتي لاختياره، فتراثنا القديم عن أمجاد العرب ونقائصهم تكاد تختزله عاصمة الرشيد وحدها – فيظهر حمدون شبحا أثيريا قادرا على صنع معجزة عودة الزمن الشهيرة: "أشار باتجاه الجدار القريب، حولت بصري فإذا بي أواجه مشهدا حيا يعجز العقل عن التسليم بواقعيته، كنت أشبه بعين

الكاميرا المحمولة تجوس وسط حشود بشرية تقاتل بعضها بعضا وصرخات الجرحى وصيحات الحرب تصم أذني، استبد بي فزع مهول" وعندما يسترد الراوي وعيه يقول له صاحبه" أنت تحضر واقعة حسم الخلافة بعد هارون الرشيد بين ولديه الأمين والمأمون التي استمرت أربعة عشر شهرا" ثم يحضر مشاهد من هذا الزمن مفعمة بمؤامرات ذوي السلطة وحيل أنصارهم وعذابات أعدائهم، يتملى مناظر العشق وأحوال المجتمع القديم عبر هذه المرآة السحرية التي تفتح له باب الغيب بصريا بقدر ما تخترق حجب الغد، بما يجعل العمل الفني تجربة في التقنية والرؤية والاستبصار العميق للوجود.

وإذا كانت الرواية الحديثة هي مظهر الوعي التاريخي بالوجود، والانخلاع المحسوب والشاق من رحم الدوائر الأسطورية والميتافيزيقية الملتفة حوله، فإنها قد تتغذى على وصفها كما تفعل رواية أمريكا اللاتينية مثلا، لكنها لا تنهض بهذا الوصف جماليا ما لم تتمكن من الانفلات منها ورصدها من مسافة متباعدة. وهذا بالضبط ما يدهشنا في تجريب إبراهيم الكوني، الروائي الليبي الفذ الذي اخترق جدار الصمت، وبدا أنه قد عثر على كنزه الإبداعي، فانطلق قلمه متدفقا بخصوبة نادرة وإيقاع لاهث، استطاع في مدى عقد ونيف من السنوات أن ينهمر بمجموعات ثنائية وثلاثية ورباعية مطولة، مثل الخسوف والمجوس والسحرة وغيرها تقع في عشرات المجلدات، لكن الأمر لا يقتصر على هذا المظهر الكمي الأول، بل يتعداه إلى الخاصية النوعية البارزة لهذه الأعمال؛ إذ تقوم بترجمة العوالم الميثولوجية والفضاء الكوني بكل أبعاده المتجذرة في الطبيعة والحيوان والإنسان، والمتخمرة في نسغ اللغة ونقلها من المستوى الشعري الملحمي إلى المستوى السردي الحواري المنظم، حيث تقوم النباتات والظلال والحيوانات بدور الكائنات الاجتماعية في حركة الوجود التي لم تتمخض عنها الحضارة بعد في بكارتها الأولى. وهذه هي أبرز مفارقات الكوني الخطيرة، فهو لم يمسك بإحاطة بنقض تحولات المجتمع الليبي حتى الآن ولم يقرب مدن اليوم، بل ما زال يقلب بين يديه الصخور المنتمية للعصور الأولى، ويتأمل صلابتها وبريقها وجمالها. لقد هاجر إلى الجذور الطبيعية حيث لا يرتطم بأشكال السلطة الآنية

ولا يؤخذ عليه توصيف تقاطعاتها الحادة المرهفة أو فضح هشاشتها الشرعية وخروجها عن منطق التاريخ الحضاري حتى وهي ترتمي لاهثة في حضنه، بل أخذ يصنع حفرياته المدهشة في جيولوجيا المجتمع الباردة البعيدة، ويصطحب معه قيثارة الشاعر وفأس الروائي في الآن ذاته، يؤلف منهما مخيالا خلاقا يعيد تصوير الكائنات وهي تتنفس صبحها الأول. وبهذه التقنية التي تعتمد على المخيال الأنثروبولوجي يستقري الكوني أسرار الأرض والبشر الأوائل، ويفرز خيوطها قبل أن تتعقد في نسيج المجتمعات الجديدة، يصوغ ذلك في لغة مخملية وثيرة بالغة البذخ الوصفي والتأنق التعبيري، فيعيد بناء ذاكرة الصحراء ويسترد منها مخبوء الشعر والسرد المكنونين في أحشائها كما لم يفعل أديب ليبي من قبل.

تجريب المستويات اللغوية:

إذا كانت اللغة هي جلد الرواية وبشرتها الظاهرة للعيان، فإن التاريخ الأدبي يشهد أن الرواية العربية قد غيرت جلدها عدة مرات. فحاولت الانسلاخ أولا من حضن لغة المقامات والأخبار والنوادر في حديث المويلحي عن عيسى بن هشام، فلم تستقم لها حياة خصبة ناعمة في تيارات الهواء الجديد، ثم عثرت بمشقة على أداتها التعبيرية في الفصحى الميسَّرة التي كانت تتخمر في أبهاء الصحافة وكتاب الأدباء حتى صبَّها المنفلوطي في آنيته الزخرفية المنمقة وسالت منها عبراته المقطرة إلى أواني التاريخ التعليمي المرمرية، لكنها لم تلبث أن هجرتها على يد أجيال الروائيين الحقيقيين في منتصف القرن العشرين، ونشبت حينئذ معركة الصراع بين الفصحى والعامية التي انتهت بتوزيع الأدوار بين السرد والحوار، وانتهت تجارب كتابة السرد باللهجات العامية إلى طريق مسدود عربيا وإبداعيا. وبقي محفوظ وحده طويل العمر والنَّفَس يجرِّب لغة بسيطة موهمة، تحسب أنها عامية لفرط عفويتها في التعبير فإذا ما أمسكت بها وجدتها صحيحة دون جروح أو ندوب، ثم لم يلبث بدوره أن ارتقى إلى معاريج شعرية تخلصت من الآثار الرومانسية والبلاغة السلفية السابقة.

بيد أن هناك تجارب لافتة في توظيف المستويات اللغوية تستحق التأمل بإيجاز تمثيلي، من أبرزها ما قدمه المبدع التونسي الكبير محمود المسعدي في سعيه لاستحضار الأطر التراثية الرفيعة في رواية "حدث أبو هريرة قال" حيث أنزل سميّ الصحابي الكبير منزلة الفيلسوف المتهتّك، محتميا برداء الفصاحة الكلاسيكية السابغ، ومع أنه كتبها في الأربعينيات، وحاول أن ينتزع من طه حسين تقديما يؤكد مشروعيتها فإنها لم تنشر بالفعل إلا في مطلع السبعينيات دون التوطئة المأمولة. وهي رواية لا تمضي على نسق زمني متراتب، ولا تخضع لتسلسل منطقي معقول، بل هي أشبه بالفصول الموزعة طبقا للعناوين الموضوعة، وكأنها مجموعة من الحكايات الخبرية، لا يضمها سوى ذكر أبي هريرة خلالها فاعلا أو شاهدا أو مسكوتا عنه. وإذا كانت البلاغة القديمة تعتبر الإيجاز مناط القوة في الإبداع، والإضمار الموحي مصدر الشعرية فإن الرواية تتخذ مسارا عكسيا يعتمد على ذكر التفاصيل وتدقيق الأشكال والحركات والألوان، وإبراز المكنون في جوانح النفس وخفايا التوترات الاجتماعية. ولعل التضاد بين هذين النوعين من فنون القول هو الذي عرض لأسلوب المسعدي، فاختار بحكم ولائه للنموذج القديم، ورغبته في تأصيله جانب الإيجاز والإضمار، وطوى صفحا عن المشاهد المطوَّلة التي تكسر عظام الأحداث لحما ودما، وتسيل منها ماء الحياة الدافق. من هنا لم يقدر لتجربة المسعدي في التأصيل اللغوي النموّ حتى في الأفق المغاربي الذي كانت تتوجه إليه لتجذير علاقته بالعروبة، ولم تستطع الامتداد في الأفق المشرقي الذي كان قد تجاوزها بمراحل عديدة، منذ أن نفض المبدعون أيديهم من بلاغة الشعر ليصوغوا سردياتهم النثرية، في مسعاهم لخلق عوالم مصغرة تضاهي في قوانينها وتحولاتها هذا العالم الأكبر. وبقيت تجربة المسعدي في استزراع اللغة التراثية مرة أخرى دون سلالة إبداعية موصولة وفاعلة.

لكن التجربة التي قدر لها أن تنمو في مجال التوظيف اللغوي دون اغتراب عن روح العصر هي التي قام بها بجسارة فائقة جمال الغيطاني عبر إبداعه المتواصل منذ "أوراق شاب عاش منذ ألف عام" حتى "الزيني بركات" و"التجليات" و"دفاتر التكوين" العديدة، استطاع الغيطاني أن يحاكي لغة ابن

إياس وغيره من المؤرخين، ويقبض على حجر المتصوفة، كما توهج في كتابات ابن عربي ومريديه، ويكفي أن نتذكر جرأته في محاكاة النصوص التراثية متخفيا وراء القناع الصوفي كما نراه في مطلع إحدى تجلياته ملتبسا بفواتح السور وهو يقول: "ل. و.ر.ا. تلك آيات قلبي الحزين". فنكتشف أنه ينثر اسم حبيبته "لورا" قبل أن يقول مضاهيا كلام الشيخ الأكبر : "ولما كانت الأزمنة يا أحبائي ثلاثة: ماض وحاضر ومستقبل، لذا كانت الأحوال ثلاثة. فالحزن على الماضي والفرح في الحاضر والخوف من المستقبل". وبعد أن يصف باللغة ذاتها أشد لحظاته حسيَّة وشبقا في وصاله مع المحبوبة يعود لشيخه يستلهمه في قوله: "التفتّ مباغتا إلى شيخي الأكبر: ضع يدك على شعرها، ترتفع يدي متمهّلة وتلمس شعرها، أراها بعيني وتراني بعينيها، فأدرك صورتها في نظري، وأدرك صورتي في نظرها، فعرفت حينئذ أن القمر قدرناه منازل حتى عاد كالعرجون القديم. ما هي إلا صورتي لو خلقت أنثى.. فما عشقت إلا صورتي، وما أبحرت إلا في ذاتي، وما توصفت إلا بصفاتي". وهنا يصل الروائي إلى التماهي مع شيخه طبقا لقانون وحدة الوجود. ثم يعقد بعد ذلك صلة أخرى حميمة بأبي حيان التوحيدي إذ يقول" وهو من شيوخي في الطريق، وأدلتي إلى الغاية الذين أضاءوا لي الدجى حيث يكتب: إن النفَس وإن كان متصلا فإنه مرتد، والزمان وإن كان متصلا فإنه منفصل، والوقت وإن كان مساعدا فإنه خاذل، والكتوم وإن كان جلدا فإنه باذٍ".

وهكذا تتوالى نصوص الأقدمين عنده وتتراءى أرواحهم لتدخل في نسيج تجربته اللغوية المحدثة بكيانها التركيبي وجسدها التمثيلي ونفسها الموسيقي والتخييلي بما يتواشج مع حالة الكتابة الجديدة، بما يفضي إلى رؤية يتمازج فيها العالمان ويدور فيها السلف في أفلاك الخلف بالتأويل الجديد لأعمالهم، والتوظيف النشط لحساسيتهم، مما يتجاوز مجرد التطعيم ليدخل في منطقة التهجين المخصب للبنية الإبداعية ويصبّ في بؤرة تشكيل عوالم تجريبية تثري الرواية العربية المتجاوزة لفضائها.

جروح الهوية خارج المكان

اخترت سيرة إدوارد سعيد الذاتية " خارج المكان" موضوعا لمقاربتي النقدية عنه، باعتبارها ذروة إبداعه الفكري، وتجسيدا حيويا لقدراته التأملية الفذة في تحليل تكوينه المعرفي، وتشكيل نسيجه الوجداني، وتمثيلا بالغ الرهافة والدقة لعوالمه الداخلية والخارجية، إبان مرحلة اغترابه الأولى، خاصة في القاهرة خلال أعوام الطفولة والمراهقة، قبل أن ينتقل في السادسة عشرة من عمره الغض إلى قلب الحوت الأمريكي الضخم، الذي سيشهد تقلباته وعذاباته المقيمة المؤرقة، وإذا كانت وتيرة السرد تتسارع في هذه السيرة لتطوي الزمن في فصولها الأخيرة قافزة على أربعة عقود مطولة، فإنها تقدم فرصة مركبة للنظر في صميم تجربة إدوارد، عندما يكتشف كينونته بالكتابة، ويحقق مشروعه الفكري في رسم الخطوط الأولى للوحة التداخلات الحضارية بين الثقافات، بتواتراتها الكامنة، وتداعياتها العديدة.

وربما كان من المثير للتأمل أن نتوقف في البداية، عند مشهد شجي لهذه اللوحة المتعاكسة، في سطحها الخارجي، يبوح فيه إدوارد بسر اللحظة الحاسمة التي دفعته وهو في أوج شبابه، في الثانية والثلاثين من عمره، كي يقرر استعادة عروبته، المذوَّبة حتى التلاشي، في محيط الثقافة الأنجلو أمريكية، فيأخذ دروسا خصوصية في اللغة والأدب العربيين، لمدة عام كامل، على يد أستاذه وصديقه "أنيس فريحة"، نتيجة لشعوره الحاد بوجود هوة من سوء التفاهم تفصل بين عالميه الاثنين؛ عالم بيئته الأصلية، وعالم تربيته اللاحقة "ومهمة تجسيد تلك الهوة تقع عليَّ وحدي دون سواي، فلم يكن لي من خيار غير السعي إلى هويتي العربية، وتمثلها تمثلا، على الرغم من المحاولات الحثيثة التي بذلت لإقناعي بالتخلي عنها خلال فترة تربيتي، (وبواسطة أهلي، وإن يكن بدرجة أقل) بعبارة أخرى كان عليَّ أن أعيد توجيه حياتي

لتسلك حركة دائرية تعيدني إلى نقطة البداية، اخترت أن أستعيد هويتي العربية، ولكنني عربي لا يتلاءم تاريخه تماما مع تقدمه في العمر. ومن منظوري الجديد، بوصفي عربيا بالاختيار، أعدت قراءة حياتي المبكرة، بما هي حياة من البحث عن الانشقاق والتحرر من القوالب الجامدة للعائلة والدين والقومية واللغة أيضا. قراءة تعيد إليّ ما كنت أرغب فيه من تكيّف أفضل وأكثر تناغما بين ذاتي العربية وذاتي الأمريكية".

كانت تلك اللحظة التاريخية، إثر حرب ١٩٦٧ التي تمخضت في تقديره عن عالم عربي جديد، سياسيا وثقافيا، أبرز علاماته الفارقة عند إدوارد سعيد الهزيمة العربية من جانب، وانبثاق حركة التحرير الفلسطينية من جانب آخر. وإذا كان زلزال ٦٧ الذي لم تلتئم كل شقوقه في الهزة الكبرى الثانية عام ١٩٧٣، قد أحدث هذه الحركة العنيفة، وقَلَبَ حياة إدوارد إلى الاتجاه المعاكس نحو العروبة والانتماء الفلسطيني خاصة، فلا ننسى أن له قصة متميزة مع كل واحد من أبناء الجيل الذي اكتوى بمحرقته، وربما أغراني بوح الكاتب الكبير بسر تحوله بتذكر الجرح الغائر الذي حفرته معركة ٦٧ في قلبي وأنا أدرس للدكتوراه في مدريد في تلك الآونة، حيث كنت أقتسم مسكنا كبيرا مع زميل من "بيرو" بأمريكا اللاتينية هو "صامويل اسكوبار" ولما حاصرني بالأسئلة عن تخاذل الطيران المصري وهشاشة الجيش التي أدت إلى أفضح انسحاب مهين في سيناء لم أجد بُدًّا من ترك المسكن له والتواري عن أنظار كل زملائي بأسرتي الصغيرة خجلا من هويتي التي كانت تقاليد الثقافة القومية قد جعلتها صلبة أحادية لا تقبل النقد ولا المراجعة، ومن الطريف أن أتذكر الآن أنني قد اتخذت قرارا عكسيا – وإن كان موقوتا – بهجر اللغة العربية والكف عن القراءة بها في أية صورة، استمر لفترة خمس سنوات حتى عدت إلى الوطن عام ١٩٧٢، وكان من نتائجه الجهل الواضح بما حدث في الوطن العربي في تلك الفترة، حتى أن إحدى المذيعات سألتني عقب عودتي عن "هاني شاكر" فأجبتها بأني لم أقرأ له شيئا بعد. وعندما وقعت المعركة الثانية في الحرب وانتهت بانتصار نسبي لم تتم فرحته، لم تشف حرقة الأسئلة التي كانت قد

نشبت بضراوة في داخلي، كان جدار الهوية المصمت قد تصدّع، وإن لم أصل إلى هذا "الارتباك المريب" الذي يمسك إدوارد سعيد بخيوطه الحريرية في هذه السيرة. أما سبب هذا الارتباك المريب في هويته فهو ذاته العامل الحاسم في إنتاج إبداعه الثقافي، والحافظ الحقيقي للكتابة عنده؛ هو تلك الثنائية الضدية بين الإنجليزية والعربية، وما يترتب عليها من "توتر حاد غير محسوم بين عالمين مختلفين كليا؛ بل متعاديين: العالم الذي تنتمي إليه عائلتي وتاريخي وبيئتي وذاتي الأولى الحميمة، وهي كلها عربية من جهة. وعالم تربيتي الكولونيالي وأذواقي وحساسياتي المكتسبة ومجمل حياتي المهنية معلما وكاتبا من جهة أخرى. لم يعفني هذا النزاع منه يوما واحدا، ولم أحظ بلحظة راحة واحدة من ضغط إحدى هاتين اللغتين على الأخرى، ولا نعمت مرة بشعور من التناغم بين ماهيتي على صعيد أول، وصيرورتي على صعيد آخر.. فلا أنا تمكنت كليا من السيطرة على حياتي العربية في اللغة الإنجليزية، ولا أنا حققت كليا في اللغة العربية ما قد توصلت إلى تحقيقه في الإنجليزية".

وبغض النظر عن هذه النغمة النادبة التي يبدو أن صاحبنا قد ورثها كما يشعرنا في كتاباته عن أمه التي لم تكن ترضى أبدا عنه، وهي الشخصية الأعمق تأثيرا في كينونته، حتى أنه ظل يكتب لها الرسائل بانتظام بعد وفاتها ويحمل معه رزم رسائلها في أسفاره، بغض النظر عن ذلك، فإننا ندرك بجلاء أن كتابة سيرته "خارج المكان" كانت هي المصهر والمطهر لجراحات هويته. كانت هي البوتقة والخلاص، ففيها عثر على إيقاع المكان خارج اللغة، وعلى روح اللغة الإبداعية داخل المكان المتخيل الذي يعيد تخليقه وتوليده.

خطيئة الاسم الأولى:

يعرف الأدباء كيف يسيطرون على قرائهم بالكتابة المبدعة، وهم لا يفعلون ذلك باسم أية سلطة، بل بالتخلي الطوعي عن كل سلطة، ووضع الذات موضع النقد الجارح، لإغراء القارئ بممارسة السلطة على النص. من هنا فإن أية سيرة ذاتية لا تخضع لهذه الاستراتيجية السردية تفقد فعاليتها منذ البداية، وإدوارد

سعيد فنان من الطراز الأول، أدب قبل أن يحترف النقد الأدبي والثقافي، والإبداع الموسيقي، يدرك أسرار اللعبة ويتقن تقنيات السرد. من هنا فإنه يفتتح مذكراته باستحضار أقدم اعتراف لما كان يربكه في طفولته، اسمه المهجّن الذي يجمع تناقض عالمين مختلفين، كما يحمل سمة العصر الذي أطلق فيه مثل معظم الأسماء. ثم يستطرد من تهجين الاسم بمفرده إلى أقسى عملية تهجين لغوي تعرّض لها منذ نشأته، ولأن حسّ إدوارد النقدي يدفعه إلى البحث في جذور الأشياء وفلسفة دلالاتها فإنه يحيل قارئه إلى تجليات هذا التهجين في تأمل المسافة الفاصلة والواصلة بين الاسم والمسمى من ناحية، وبين اللغة وتواتراتها الحميمة، المتزجة بلغة أخرى والمناوبة لها من ناحية أخرى. أما الأسلوب الذي يعرض به ذلك فهو درامي مثير: "وقع خطأ في الطريقة التي تم بها اختراعي وتركيبي في عالم والديّ وشقيقاتي الأربع، فخلال القسط الأوفر من حياتي المبكرة لم أستطع أن أتبين ما إذا كان ذلك ناجما عن خطئي المستمر في تمثيل دوري، أو عن عطب كبير في كياني ذاته. وقد تصرفت أحيانا تجاه الأمر بمعاندة وفخر، وأحيانا وجدت نفسي كائنا يكاد أن يكون عديم الشخصية، وخجولا ومترددا وفاقدا للإرادة. غير أن الغالب كان شعوري الدائم أني في غير مكاني. هكذا كان يلزمني قرابة خمسين سنة لكي أعتاد على "إدوارد" وأخفف من الحرج الذي يسببه لي هذا الاسم الإنجليزي الأخرق الذي وضع كالنير على عاتق "سعيد" اسم العائلة العربي القحّ. صحيح أن أمي أبلغتني أني سميت "إدوارد" على اسم وارث العرش البريطاني الذي كان نجمه لامعا عام ١٩٣٥ – وهو عام مولدي – وأن "سعيد" هو اسم عدد من العمومة وأبناء العم، غير أن تبرير تسميتي تهافت كليا عندما اكتشفت ألاّ أجداد لي يحملون اسم "سعيد"، وخلال سنوات من محاولاتي المزاوجة بين اسمي الإنجليزي المفخّم وشريكه العربي. كنت أتجاوز "إدوارد" وأؤكد على سعيد تبعا للظروف".

وإذا كان الاسم عند الكاتب هو اختراع المسمى وتركيب العائلة لذاته فإن فلسطينيا نابها آخر هو "محمود درويش" يسائل اسمه بطريقة شعرية مثيرة في

ديوانه الأخير "لا تعتذر عما فعلت" دون أن يكون قد خضع لعملية التغريب التي حدثت لإدوارد. ويستحضر عدة مقامات تكشف عن توقه المتحرق لتجاوزه بعد أن تشكل حوله مثل سور السجن. ولكن صاحبنا يربط محنة تسميته بعلاقته المتوترة والمضعضعة منذ البداية بلغته الأم فيقول "اندغم عندي تحمّل مشقات مثل هذا الاسم مع ورطة لم تكن أقل إقلاقا تتعلق باللغة. فأنا لم أعرف أبدا أية لغة لهجت بها أولا؟ أهي العربية أم الإنجليزية؟ ولا أيا منهما هي يقينا لغتي الأولى؟ ما أعرفه هو أن اللغتين كانتا موجودتين دوما في حياتي، الواحدة منهما ترجع صدى الأخرى، وتستطيع كل منهما ادعاء الأولوية المطلقة، من دون أن تكون فعلا اللغة الأولى. وأنا أعزو مصدر هذا الاضطراب الأولي إلى أمي التي أذكر أنها كانت تحدثني بالإنجليزية والعربية معا. على الرغم أنها كانت تراسلني بالإنجليزية على مدى حياتها، وبمعدّل مرة في الأسبوع، وكنت بدوري أعاملها بالمثل إلى أن طواها الموت".

ولعل وعي إدوارد بهذا التفارق اللغوي في صميم هويته هو الذي جعله شديد الإعجاب بالكاتب البولوني الأصل "جوزيف كونراد" الذي كان يكتب بالإنجليزية فقد شدّت انتباهه تلك الكتابات منذ بداياته البحثية بحيث يقول عنها: "ما من أحد له نبرة كونراد، وما من أحد مثله يكتب عن أوضاع غريبة، ومتطرفة، وما من أحد حقق تلك الآثار الكابوسية والمقلقة كالتي حققتها كتبه. وأعتقد أن السبب في ذلك يعود إلى شعور كونراد بوجود تفارق دائم بين تجاربه وبين اللغة التي استخدمها لوصف تلك التجارب". مع ملاحظة أن الانفصام اللغوي كان أفدح عند كاتبنا، فهو لم يهنأ بلغة وطنية أولى، ولم تستقر في روحه تجارب الصبا طبقا لأنماطها في العقلنة والتفكير، بل شب مهجّنا منذ نعومة كلماته، ينتقل من النبرة العاطفية الحميمة، التي كانت تميز الجانب العربي في طفولته، خاصة عند أمه، إلى اللهجة الصارمة الدقيقة المتأمركة التي تغلب على التعبير الإنجليزي عند أبيه في لمحة واحدة. بيد أن المحتوى الثقافي المركب الذي ملأ كيانه بالدرس والتحصيل، وتدفق عبر كتاباته على مدار عمره، وحكم منظومة قيمه الفكرية والفلسفية، وربما رؤيته للحياة، كان يدين

في صلبه للجانب الغربي بحيث نجد صعوبة في اكتشاف أبنية التفكير بالطريقة العربية في كتاباته، ولا نكاد نجد أي أثر للأدب العربي القديم أو الحديث في الأمثلة التي يضيء بها أفكاره، كانت الكفة غير متعادلة بين الجانبين، بالرغم من نواياه الطيبة في استدراك ما فاته، واسترداد ثقافته بموروثها الشاحب في وجدانه وطريقة تفكيره.

بواكير الإبداع في قاهرة الأجانب:

عاش إدوارد سعيد صباه الأول، مختنقا بالنظام الصارم خلال الأربعينيات ومطلع الخمسينيات وإجازاتها في القاهرة، برفقة أب فلسطيني متسلط، يزهو بجنسيته الأمريكية، ويعاني انهيارا عصبيا خلال الحرب العالمية الثانية خوفا من انتصار دول المحور على الحلفاء، وأم محتكرة منعته من الاتصال بالكائنات العربية في مصر، فكانت مطالعاته ومشاهداته كلها مما يدور في فلك أبناء الجاليات الأجنبية في دوائرها المتعالية المغلقة. وعندما شرع في حفريّاته للكشف عن جذوره المعرفية والتخييلية في سيرته الذاتية لم يعثر على نبتة ثقافية خضراء تنتمي لخارج هذا المحيط الذي كان مبنيا في إطاره، حتى إن نموّ مهاراته الإبداعية في الأدب، وهي التي ستميّزه فيما بعد، ارتكزت على معايشاته للكتب الإنجليزية التي كانت تمثل غذاءه القصريّ مما جعل أبويه يمثلان حاجزا يحجب عنه موروثه الثقافي بدلا من أن يكونا مصفاة مقطرة لتسريب نسغ هذا الموروث إلى كيانه. ولم تكن ديانته المسيحية في تقديري تمثل عائقا في سبيل امتصاصه لهذه العصارة الغنية، فنحن نجد جبرا إبراهيم جبرا الفلسطيني المقيم في العراق كان يماثله في هذه الظروف، وإن كان أسبق قليلا منه، لكنه لم يعان من تلك القطيعة المقصودة التي شكلت حاجزا وجدانيا وثقافيا حرم كاتبنا من الارتواء بمياه النيل الثقافية، كما أن هناك "إدوارد" آخر هو الخراط يعد نموذجا فريدا للتواصل المتجذر الأصيل مع الثقافة العربية الإسلامية وإن لم يكن قد عانى من التهجير المستوطن مثل "سعيد" لكن اللافت لدى صاحبنا أنه لم يستشعر في صباه هذا الحرمان المتعسف، ولم يفتقد حضور

تلك الجذور في كينونته، فنبرته في رواية تلك الفترة من صباه، وإن لم تكن مفعمة بالرضا عن الذات، لا تتسم بالأسف على تلك القطيعة الباترة عن البيئة المصرية والعربية، سوى بعض الحنين للانتماء الكامل للمكان بشكل تجريدي، والرغبة في الوقوع بداخله بصفة تامة، كأن يكون فلسطينيا كاملا أو مصريا حقيقيا. ولنتأمل موقفه في استعراض بزوغ مواهبه الفنية والتخيلية في ثقافته المغتربة المستعارة إبان مقامه في مصر: "كان ثمة مصدرين للحكايات التي أمكنني الشطح فيها؛ الكتب والأفلام. حكايات الجن والقصص التوراتي، قرأتها لي أمي وجدتي (بالإنجليزية طبعا) لكني تلقيت هدية لعيد ميلادي السابع كتابا عن الأساطير الإغريقية فتح أمامي عالما بأكمله، ولم يقتصر الأمر على الحكايات ذاتها، وإنما تعداها إلى العلاقات التي يمكن إقامتها بينها، عشت برفقة أبطال هذه الأساطير، وتخيلت بدقة متناهية قصورهم وعرباتهم وسفنهم بمجاديفها الثلاثة، وتصورتهم وقد فرغوا من قتل الأسود والمسوخ، وحررتهم ليعيشوا في نعمة وفيرة منعتقين من الأساتذة البغيضين والأهل المستبدين. وأما المصدر الثاني للحكايات فكان الأفلام، ولا سيما مغامرات ألف ليلة وليلة التي يمثل فيها بانتظام "جون هول" و"ماريا مونتيز" و"طورهان بيك" و "سابو" ومسلسل طرزان "لجونى ويسمولر"، عندما يرضى عني الأهل تشتمل متع يوم السبت على حضور حفلة سينما بعد الظهر، شرط أن تتولى أمي المتطلبة اختيار الفيلم، طبعا الأفلام الفرنسية، والإيطالية محظورة، وأما المسموح به من أفلام هوليود فهو ما تفتي أمي بأنه مناسب للأطفال".

وكان من نتيجة هذا الاستغراق الكلي في العالم الأجنبي أن أول مشهد يستحضره إدوارد خلال دراسته في "مدرسة الأطفال الأمريكيين" في القاهرة، وهو بعد في الحادية عشرة من عمره، حيث يشعر بإحدى برهات الحبور النادرة يقول عنها: " كنت أقف عند بسطة السلم الكبير، مشرفا على غرفة مليئة بالوجوه، أروي بمهارة فائقة حكايات "جيسون" و "برسيوي" مستمتعا بتفاصيلها الشيقة في تحديد هوية "الأرغنوط" و "النعجة الذهبية" وأسباب المصيبة التي حلت بميدوزا، متنعما لأول مرة بأفراح الإبداع الأدبي وقد

حرمتهما في دروس الإنجليزية والفرنسية والتاريخ وأنا الضعيف فيها جميعا إلى أبعد حد، وكان لي من الطلاقة والتركيز في رواية تلك الحكايات والتفكير فيها ما منحني لذة فريدة لم أكن لأعثر عليها في أي مكان آخر في القاهرة".

وليس بوسعي، وأنا أنتمي إلى الجيل ذاته، أن أستحضر صور الجانب المصري العربي في قاهرة الأربعينيات بكل ما تزخر به من كتب ومسرح وفنون سينمائية وموسيقية دون أن أتمعن في عزلة إدوارد القاسية عنها، باستثناء انخطافات يسيرة نمّت عنها حكاياته عن رقصات "تحية كاريوكا" وضجره المتكتم كما سنرى من "أم كلثوم" ، لكن لا شيء على الإطلاق من طه حسين والعقاد والمازني والحكيم أو حتى نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس. كما لا يأتي أي ذكر لعبد الوهاب أو نجيب الريحاني أو ليلى مراد. ولعل زهده في اعتصار الرذاذ الذي لابد أن يكون قد تناهى إليه من حياة القاهرة في الأربعينيات خلال عقدين من سيرته الذاتية أن يكون نتيجة لتركيزه على الجوانب الإشكالية في تكوينه من ناحية، ونقمته على الموقف السياسي المصري بعد ذلك من ناحية ثانية. وربما كانت اللفتة الوحيدة المشحونة بالزخم العاطفي تجاه تلك السنوات كانت تتمثل في ارتمائه في حضن أحمد حامد الفراش الصعيدي الذي عمل في بيتهم قرابة ثلاثة عقود بعد عودته للقاهرة عام ١٩٩٨ وإدراكه حينئذ مدى هشاشة وزوالية التاريخ والظروف التي تمضي إلى غير رجعة، ولا تجد من يستعيدها ويدونها على حد تعبيره، إذ لا تعتبر الكتابة استعادة للأحداث وإنما خلقا جديدا لها.

فقر التجربة وثراء متخيلها:

من هنا كانت أبرز مفارقات الفترة المصرية في حياة إدوارد سعيد، كما تمثلها سيرته، والتي شملت زهرة صباه وشبابه، هي التفاوت الحاد بين فقر التجربة الحيوية، بما فرض عليه من عزلة صارمة عن المحيط الإنساني والثقافي الذي يسكن فيه، في تلك القاهرة التي يقول إنه أحبها دون أن يشعر بالانتماء إليها، وبين هذا النمط من التعويض العادل الذي يتمثل في طاقات متنامية من التخيل

الإبداعي لما وراء الوجوه والأسوار والجدران في مقابل الصفحات المطولة التي كرسها لتفصيل عذاباته الأسرية والمدرسية، وشعوره المليء بالغربة، سواء في "إعدادية الجزيرة الإنجليزية" بالزمالك أم في "مدرسة القاهرة للأطفال الأمريكيين" و "كلية النصر" بالمعادي من بعد ومحاولاته المسكينة لتحريف اسمه "سعيد" حتى يتسق مع زعمه بأنه من أبناء الجالية الأمريكية. وكيف كانت نوعية الشطائر التي يخرجها من حقيبته المدرسية فترة الغداء هي التي تفضح هذا الزعم مهما توارى بخبزها العربي الأبيض. في مقابل التفصيلات السادية التي يمضي في تعدادها لدقائق هذه العذابات اليومية في الاغتراب، يحكي لنا بزهد طهراني عن الشارع الذي كان يقطنه والمدرسة التي كانت تقع على الطرف الأخير منه، وهو يتلصص على بوارق الحياة المحلية فيه فيقول:

"كان لإعدادية الجزيرة الإنجليزية –التابعة للمجلس الثقافي البريطاني– موقع مناسب في شارع عزيز عثمان؛ شارعنا القصير نسبيا في الزمالك، إنه لا يتعدى مسيرة ثلاثة صفوف من الأبنية تحديدا. وكان الزمن الذي يستغرقني للذهاب إليها والعودة إلى البيت منها يثير دوما إشكالا مع أساتذتي وأهلي. وهو إشكال ارتبط في ذهني ارتباطا لا ينفصم بكلمتين هما "التسكع" و"الكذب"، وقد أدركت معناهما لارتباطهما باجتيازي المتعرج والمليء بالتخييل لتلك المسافة القصيرة. جزء من تلكئي كان بسبب تأخير وصولي إلى أي من طرفي الشارع، وجزؤه الآخر بسبب افتتاني بالبشر الذين التقيتهم على الطريق، أو بلمحات من الحياة يتكشف عنها باب مفتوح هنا وسيارة مارة هناك، أو مشهد قصير على شرفة هنالك.. وأكثر ما كان يستهويني في تسكعي أنه يمكنني من تطوير تلك المادة الشحيحة من المشاهدات الماثلة أمامي. فثمة امرأة صهباء شاهدتها بعد ظهر أحد الأيام أقنعتني بمجرد عبورها إلى جانبي بأنها قاتلة بواسطة السم ومطلقة (كنت قد سمعت الكلمة مؤخرا من دون أن أفقه معناها تماما) والرجلان اللذان التقيتهما يمشيان الهوينى ذات صباح لا شك أنهما من رجال المباحث، وتخيلت أن الزوجين اللذين يطلان من الشرفة ويتكلمان الفرنسية قد انتهيا على التو من تناول فطور سخي مع الشامبانيا، وكان تخييلي عن حيوات

الآخرين وخصوصا بيوتهم مبعثه انحباس الضيق في حياتي وبيتي.. وإلى حين مغادرتي مصر عام ١٩٥١ ظللت أفترض أن ارتهاني البيتي هذا كان "لصالحي" وإن بطريقة مبهمة جدا، ثم أدركت أن نمط الانضباط الذي فرضه أهلي عليّ كان يستوجب أن أرى حياتنا وبيتنا بوصفهما القاعدة بمعنى ما، لا كما كانا فعلا حياة وبيتا معزولين على نحو لا يصدق".

بيد أن هذه العزلة القسرية عن النسق الاجتماعي والثقافي المصريين قد أوقعته في ارتباك ظاهر، عندما كان يتعين عليه أن يندمج في المدرسة في محيط عدواني شرس من الأساتذة والطلاب معا، حيث ابتلي بنمط صعب من التربية القاسية التي تحرمه كل أشكال الحرية في اختياره للبسه ومطعمه وحركته وعلاقاته، بغية قولبته في إطار اجتماعي وثقافي كفيل بتعزيز غربته المضاعفة دائما.

شجاعة الإبداع:

لمذكرات كبار المبدعين والمفكرين مذاق خاص؛ لأنهم يملكون من الشجاعة والقوة، والاكتمال الأخلاقي الفريد بإنتاجهم، ما يجعلهم قادرين على البوح بمظاهر النقص البشري لديهم، والتحليل الدقيق لعوامله الغائرة ونتائجه الخطيرة. ولا تقتصر أهمية ذلك على ما تشف عنه من فرط الثقة بالذات واكتساب قدر من الحصانة لا يؤذيه تعرية الضعف والهشاشة، بل يزيده جاذبية، وإنما تتمثل في القدرة على اختراق البواطن وتجسيد النبل الإنساني الكفيل بتحويل العجز إلى مكرمة حقيقية، عند الاعتراف الجسور به، دون التباهي الأجوف بتجاوزه. وأحسب أن التقاليد الثقافية الغربية التي تجذر فيها وعي إدوارد بنفسه وليست التقاليد العائلية الصارمة، مع أنها تنتمي إلى المسيحية التي ترى في طقس الاعتراف تطهيرا وارتفاعا بقيمة الذات بالخلاص، هي المسئولة عن تجليات الشجاعة في سيرته الذاتية، المكتوبة أساسا بالإنجليزية لقارئ غربي، بحيث أضفت على نبرته في البوح رصانة كبيرة، وهو يتتبع في مشاهد مطولة كيفية تشكل وعيه بجسده، وتحكم أهله في محاولة صياغته وتقويمه، وكيفية إصرارهم على صبه في قالب حديدي من التطهر

والنقاء بصورة مفرطة؛ إذ يتم توبيخه بطريقة استفزازية مثلا لأنه بالرغم من مراهقته لم يحتلم، مما يشير إلى احتمال عبثه بعضوه واستمنائه مثل بقية الصبيان، وكيف يتهدده بذلك الصلع والجنون وتنوشه نقائص الأخلاق. ولنستمع إليه وهو يعترف بما يحسبه نقائصه في مشهد لا يتكرر لدى الكتاب العرب المجايلين له؛ إذ يقول: "بالمقارنة مع جبني وخجلي الانكماشيين والعصابيين كأن أبي يتمتع بنوع من التيه يناقضني مناقضة صارخة. إذ لا يبدو أنه يخشى اقتحام أي مكان أو الإقدام على أي فعل، وهما أكثر ما أخشاه، ولم يقتصر الأمر على أني لم أكن مقداما، كما كان علي أن أكون في لعبة كرة القدم المشئومة، وإنما كنت أتحاشى جديا نظر الناس لشدة تحسسي لنواقصي الجوانية. وكان أصعب الصعاب عندي أن ينظر إليّ الناس وأن أقابل نظراتهم بمثلها، وقد ذكرت ذلك لأبي وأنا في حوالي العاشرة، فقال: لا تنظر إليهم عينا في عين، بل انظر إلى أنوفهم، فسلمني بذلك تقنية سرية استخدمتها عقودا من الزمان".

من الطبيعي أن صاحبنا الذي لم يعرف في صباه شيئا يذكر من الشعر العربي لم يكن قد سمع شيئا عن تلك القبيلة العربية التي كان يخزيها اسمها "أنف الناقة" حتى تهيأ لها شاعر يعلي من شأنها ببيت واحد يقول:

" قوم هم الأنف والأذناب غيرهم ومن يسوي بأنف الناقة الذنبا"

فجعل اسمهم منذ تلك اللحظة مصدر فخار وكبرياء لهم، ولا أظن أن أباه بدوره كان يعرف وهو ينصح ابنه بالنظر إلى أنف محدثه حتى لا يربكه الخجل شيئا من الشعر العربي، غير أن المفارقة الماثلة هنا بين النسقين الثقافيين تبرزها حفرية إدوارد في ذاكرته الطفولية؛ حيث تتضح الفجوة بين المغالطة التخييلية التي لجأ إليها الشاعر القديم ليجعل من التسمية المستهجنة تشبيها مجسدا للأنفة اللغوية، بينما عمد الصبي، بنصيحة أبيه، إلى آلية مغايرة لتفادي المواجهة والارتباك؛ بتغيير بؤرة النظر، دون رغبة في كسر عين مخاطبه أو

التفوق عليه. وربما كانت هذه الشجاعة في الاعتراف بالنواقص دون بطولة من أشد دلائل هذا الاكتمال الأخلاقي الفريد.

مزاج غربي وذاكرة بصرية:

وحتى لا يساورنا أي التباس في طبيعة تكوين إدوارد ومزاجه الغربي نرى إلى أي حد تجسد ذلك في موقفه من الموسيقى التي أصبحت أحب أدواته في التعبير عن نفسه، منذ تلك المرحلة المصرية الحاسمة في تكوينه، حيث كانت "القاهرة آنذاك مدينة كوزموبوليلتية، يسيطر الأوربيون – الذين يعرف أبي بعضهم من خلال عمله – على حياتها الثقافية. أو هكذا بدا لي الأمر. وكنت دائم الشعور بأني بعيد جدا عما هو الأكثر إثارة فيها. مع أني شديد الامتنان لأخذي نصيبي منها وخصوصا ما يندرج تحت عنوان الفن.. وأذكر أني سألت أبي ما إذا كانوا يغنون خلال الأوبرا كلها أم أنه توجد فواصل للكلام.. على أن الجواب جاء بعد عدة أسابيع، عقب أمسية موجعة في سينما "ديانا" حضرنا خلالها حفلة موسيقية للمطربة أم كلثوم، لم تبدأ إلا في التاسعة والنصف، وانتهت بعد انتصاف الليل. حفلة بلا فواصل، سادها نسق غنائي وجدته رتيبا إلى حد مروع في اتساق كآبته اللامتناهية وندبه اليائس، فإذا هو أشبه بالتأوه والنحيب المتواصلين لامرئ يعاني نوبة حادة من الألم المعوي، ولم يقتصر الأمر على أني لم أفقه أية كلمة مما غنت، وإنما لم أستطع أن أميز أي قوام أو شكل لتدفقاتها الرتيبة، فوجدتها والتخت الموسيقي الكبير الذي يرافقها في جعجعة ألحان أحادية الصوت، موجعة ومملة في آن". وربما كان أبوه يستحق أكثر من وصف النزق الذي رماه به إذ صحبه إلى هذه الحفلة، فهو صبي لا يعرف شيئا من اللغة العربية التي كانت تشدو بها أم كلثوم، ولم يتدرب على سماع أي لحن موسيقي شرقي في منزله، وإنما كان يعيش مذوبا في مستوطنة غربية في حي الأجانب في العاصمة المصرية. وكانت جهود أهله في تطهيره التام من أية تأثيرات ثقافية للبيئة التي ينمو معاديا لها قد جعلته لا يتصور لها أية ثقافة يعتد بها في الأربعينيات من القرن العشرين، ولا جدوى من أن أعيد الإشارة إلى

ما كان قد حرم من امتصاصه حينئذ، حيث لم يدمع بقراءة المنفلوطي ولم يترنم بشعر شوقي ولم يتعمد بماء الرومانسية العربية في أشعار الشابي ومن قبله جبران وأبي ماضي، وأخطر من ذلك لم يكن قد تابع مجله الرسالة التي أيقظت الوعي العربي، ولا انتقل منها إلى الآداب البيروتية، لهذا كان لابد أن يبدو له غناء أم كلثوم مجرد نوبة حادة من الألم المعوي. والمثير للتأمل في هذا الوصف أن مشاعر الصبي لم تتعرض للتقطير والمراجعة بأثر رجعي عند تسجيلها بقلم الكاتب الستيني الناضج في التسعينيات، بل أثر أن يتماهى معها ليعبر عن فداحة اغترابه وانفصامه عن النسيج الوجداني للثقافة العربية المعاصرة وهو يحاول التعاطف المنقوص معها، مقتصرا على الجانب السياسي المفعم بالتوتر والانزلاقات الخطرة.

ومع أني لا أعرف إلى أي حد يمكن للكاتب أن يخلق عالمه ويبتكره من جديد وهو يستبطن تاريخه ويخلع عليه دلالات لاحقة، فلا مفر لي من الإعجاب بقدرة إدوارد سعيد على استعادة تفاصيل، يستحيل تذكرها عادة، عن تشكل وعيه وتعقده خلال فترة صباه، إذ يحتاج إلى ذاكرة معجزة كي يعيد بناء كيفية تفاعله مع القراءات الأولى بدقة وحيوية بالغة. وأغلب الظن أن صاحبنا يمارس الإبداع من أوسع أبوابه وهو ينشئ صورة شخصيته تلك، مجتهدا في تجميع شذرات يابسة من هشيم الماضي ينفث عليها قطرات ندية من مخيلته الخصبة لتضج فجأة بالنضرة وتعبق بسحر الزمان القديم. نتأمله مثلا وهو يحكي عن فترات إجازته في "ضهور الشوير" بجبل لبنان فنتابع شريطا سينمائيا ناطقا في قوله : "كنت أتجول في طرقات المصيف الجرداء، لا يشغلني سطحيا غير الحر وشعور عميم بالاستياء. وقد ابتكرت تدريجيا الوسائل لاستعارة الكتب من معارف متنوعين، ومع انتصاف مراهقتي بدأت أعي أني أقيم الصلات بيسر كبير بين كتب وأفكار متباعدة، فعدت أتساءل مثلا عن الدور الذي تعلبه المدينة الكبرى في أدب دويستوفسكي وبلزاك، وأقارن بين شخصيات مختلفة تعرفت إليها في الكتب التي أحببتها (مرابين، مجرمين، طلاب) وبين أفراد التقيتهم أو سمعت عنهم في الضهور أو القاهرة. وكانت

ملكتي الأقوى هي ذاكرتي التي سمحت لي بأن أستعيد بصريا مقاطع كاملة من كتب، وأن أتصورها كما وردت في الصفحة ذاتها. ثم أروح أتلاعب بالمشاهد والشخصيات واهبا إياها حياة متخيلة تتجاوز بحرا من التفاصيل، لأعين أنساقا وجملا وكتلا من الكلمات تتمدد متسلسلة إلى ما لا نهاية.. كنت أنسج تلك العلاقات وأعيد نسجها في ذهني، سداها سطح الواقع المبتذل، ولكن لحمتها مستوى أعمق من الإدراك لحياة أخرى مليئة بعناصر جميلة مترابطة.. تتغذى من ذاتي الجوانية الأقل طواعية، ذاتي السرية".

وأحسب أن هذه الذات السرية الثانية لإدوارد لم يكتمل تشكلها خلال فترة الصبا والمراهقة، فهي أشد تعقدا وخبرة ومرونة من أن ترجع إلى الفترة المعنية، وإنما تنشأ على وجه التحديد لحظة الكتابة وتأمل الماضي؛ فتقع في تلك المنطقة الفاصلة والواصلة بين الصبي الذي يخضع لروتين الحياة القسرية في القاهرة أو يلهو مع صحبه في جبل لبنان ويستعير منهم الكتب ويتبادل معهم الأحاديث، وبين الشيخ الذي يجلس على مكتبة ليعيد إنشاء شخصيته ويلبسها فلسفته ومنظوره الناضج، ووقع الحياة على حساسيته المدربة في الفنون والأفكار والآداب، دون أن يستشعر لحظة احتمال بعده عن الحقيقة في هذا الوصف المعن في تقنياته الاستذكارية وتجسيداته التشكيلية، مع خضوعه للتحليل المنهجي الصارم الذي اكتسبه إدوارد الأول عبر مسيرة مضنية وشاقة وما دام الذي يكتب هو "إدوارد" الثاني فإن الأول يخضع له ويستجيب لضغطه متواطئا معه ومتلذذا بصورته التي لم يكن واعيا بها على هذا الشكل في حينها، أي أن لحظة الوعي الخلاق هي التي تصنع المتخيَّل السردي وتنسج كتابته مضفية عليه الدلالات التي تنبثق منه، وهي لحظة مكثفة ومتقاطرة في حياة إدوارد صاحب مفاهيم السرديات الكبرى، حيث يعيد بها إنتاج الواقع المكتمل قبل ولادته في تصوراته ودقائق مشاعره المثيرة للإعجاب.

ولو كان الشاب الذي يمتلك هذه الحافظة القوية والذاكرة البصرية قد تعلم آداب اللغة العربية في تلك الفترة الباكرة من حياته لاستطاعت مخيلته الخلاقة أن تجعل منه شاعرا فيها، أو روائيا على الأحرى، يستوعب بذاكرته البصرية

أنماط الوجود ونماذج البشر ويصب في وصفها طاقته الموسيقية التي عبرت عن خصوبتها بطريقة مباشرة، ولتكفلت نبرة اليقين في الأدبيات العربية بجبر هشاشة هويته الجريحة، فمنحته ما كان يتوق إليه من الثقة في قدراته المبدعة.

الجذور النقدية وعود الكبريت:

من اللافت للنظر أن الجهد المبدع الذي بذله إدوارد سعيد لإعادة بناء كيفية تشكيل مزاجه الأدبي والفني لم يستطع أن يعثر على المطمور من جذوة موهبته النقدية في صباه، فأرجأ اكتشافها إلى المرحلة الأمريكية التالية، وأقصى ما استطاع الوصول إليه بحفرياته المعمقة في سراديب الصبا هو دهشة زملائه في المدرسة الثانوية من لمعانه النقدي فيما بعد؛ إذ لم تكن هناك[1] في تقديره شواهد على البزوغ المبكر لوعيه النقدي العاتي، وطبقا لهذا المنظور يقول: " لم يكن عالمنا الثقافي الجمعي تنافسيا بنوع خاص، على الرغم من التركيز الرسمي على العلامات وعلى مقياس النجاح والرسوب، أما أدائي أنا فلا يكاد يستحق الذكر، فقد كنت مشاكسا، متقلبا، ممتازا أحيانا، وفوق المقبول بقليل معظم الأحيان. بعد سنوات، عندما صرت معروفا كناقد أدبي، قال زميل دراسة لآخر نقل إليّ التعليق: "هل هذا سعيد ذاته الذي نعرف؟ لم يكن يختلف بشيء عنا جميعا، مدهش أن يصل إلى تلك الاستحقاقات". ولا أزال أفاجأ بأن العالم الذهني أو الثقافي الفعلي الذي عشنا فيه كان قليل الصلة بالشئون الفكرية بأي معنى جدّي أو أكاديمي للكلمة. كانت لغتنا وفكرنا الجمعيّان مثلهما مثل الأشياء التي نحملها ونتبادلها، تسيطر عليها قبضة من الأنظمة التافهة ظاهريا، مستمدة من أشرطة "الكومكس" والأفلام والروايات المسلسلة، والإعلانات والحكم الشعبية ذات المستوى الزقاقي أساسا لا أثر فيها للتربية أو الدين أو التعليم. وآخر أثر تنويري يمكن اقتفاؤه للحساسية أو للثقافة الراقية نسبيا وردنا – على ما أذكر بوضوح – من فيلمين دينيين عن قديستين هما "برناديت – قديسة لورد والأخرى جان دارك".

هكذا يبلغ إدوارد الناقد أقصى درجة من التجرد والقسوة في نقد الذات عند تأمله لما تبقى في ذهنه وروحه من علامات مرحلة الصبا، منتقلا برشاقة من منظوره الاستبطاني إلى ما يردده زملاء الدراسة عنه، في محاولة لتعداد الأصوات الحافة به، وممعنا في سعيه لأن ينكأ جروحه الهشة، وجهده العظيم في العثور على أساس صلب لتوهماته عن إمكانية الاندماج في مجتمعات لا تتلاءم مع ظروفه، ثم تحولات وعيه الشقي بالوضع المشوه الذي طبع حياته في مصر بمولده الفلسطيني النازح وطبيعة أسرته المتأمركة وثقافته المغتربة وقلقه من التمزق على سن هذه الأنصال وشفراتها الحادة.

وطبقا لسردية إدوارد سعيد كان عليه أن ينتظر كي تتوهج مواهبه النقدية خلال دراسته في مدرسة "ماونت هيرمون" بالولايات المتحدة الأمريكية، إذ يصف الجذوة الأولى لذلك خلال كتابته لموضوع "في إشعال عود كبريت"، حيث قصد المكتبة بشعور رفيع بالواجب، وراجع الموسوعات وتواريخ الصناعة وأدلة المواد الكيماوية بحثا عما تكونه أعواد الكبريت، وعندما عرضه على أستاذه هنأه على بحثه ثم عقب عليه قائلا : " ولكن هل هذه هي الطريقة الأكثر إثارة لدراسة ما يحصل عندما يشعل المرء عود كبريت؟ ماذا لو سعى لإشعال حريق في غابة، أو إضاءة شمعة في قبر، أو مجازيا إضاءة ظلمات لغز مثل لغز الجاذبية كما فعل نيوتن؟". ويعلق إدوارد على ذلك قائلا: "لأول مرة في حياتي شرع لي أستاذ آفاق موضوع بحثي بطريقة استجبت لها فورا وبحماس. فاستيقظ لديّ كل ما كان سابقا مقموعا ومخنوقا في الدراسة الأكاديمية، مقموعا بحيث تأتي الأجوبة المجتهدة والصحيحة تلبية لبرنامج دراسي منمط، وامتحان روتيني مصمم أصلا لاستظهار قدرات الحفظ عند التلامذة، لا مقدرتهم على النقد أو التخيل. وإذا مسار الاكتشاف الفكري المعقد (واكتشاف الذات أيضا) لم يتوقف منذ ذلك الحين، ولأني في البيت، أو في "ماونت هيرمون" على الأقل لم أكن خارج المكان من جميع النواحي، فقد حفزني ذلك على البحث عن مداري إن لم يكن على الصعيد الاجتماعي، فعلى الصعيد الفكري على الأقل".

على أن ربط العثور على المنطلق الصحيح لاشتعال الوعي النقدي بالتوافق مع الأمكنة ليس منتظما دائما، ولنتذكر ولع إدوارد سعيد "بكونراد" المهجن وتماهيه معه. فالإحساس بتخلخل الأمكنة والقلق في التواؤم معها وحب المشاركة لها ربما يكون أشد دلالة على يقظة الحس النقدي، خاصة إذا ارتبط ذلك بعمليات التهجين الثقافي التي تتطلب انخلاع الشخص من محيطه واستزراعه في بيئة مخالفة تضع كل شيء موضع التساؤل وتستفز طاقات الروح على الاكتشاف، وأغلب ظني أن عود الكبريت لم ينتظر حتى يتّقد في الولايات المتحدة الأمريكية، فقد كانت حياته المتفجرة بالوعي الشقي واللعب على أوتار اللغات المختلفة، وجروح الهوية الكامنة في أعماق روحه، كان كل ذلك يشكل جوهرة موهبته النقدية وعروقها الماسية العريقة.

شعرية التاريخ عند نجيب محفوظ

منذ كشف جورج لوكاتش، أبرز منظري الرواية التاريخية، عن الخواص الجوهرية في مفهومها، والسمة المعاصرة لأهم نماذجها في العصور الحديثة، أصبح تشعير التاريخ قرين الواقعية بدلا من ارتباطه بالحركة الرومانسية في الضمير الأدبي، بحيث يعد نوعا من الخيال المشروط، وتخليق العوالم الملتزم بقوانين الأحداث ومنطق الوجود، ولا تزال كلماته مضيئة في هذا الصدد إذ يقول: "إن ما يهم في الرواية التاريخية ليس إعادة سرد الأحداث التاريخية الكبرى، بل الإيقاظ الشعري للناس الذين برزوا في تلك الأحداث. وما يهم هو أن نعيش مرة أخرى الدوافع الاجتماعية والإنسانية التي أدت بهم إلى أن يفكروا ويشعروا ويتصرفوا كما فعلوا ذلك تماما في الواقع التاريخي. وإنه لقانون محتوم في التصوير الأدبي أن تكون العلاقات الصغرى أكثر ملاءمة لتجسيد دوافع السلوك من الأحداث الكبرى، حتى تقرّب الماضي إلينا، وتسمح لنا بأن نعيش وجوده الفعلي والحقيقي... وبدون علاقة محسوسة بالحاضر فإن تصور التاريخ مستحيل. إلا أن هذه العلاقة لا تتألف من التلميح إلى أحداث معاصرة، بل من جلب الماضي إلى الحياة بوصفه التاريخ السابق للحاضر؛ أي من إعطاء حياة شعرية لتلك القوى التاريخية، الاجتماعية والإنسانية، التي جعلت من حياتنا الحالية؛ في مجرى ارتقاء طويل، ما هي عليه وكما نعرفها".

وبهذا المنظور الكلي الشامل تكاد كل أنواع الرواية أن تكون تاريخية، غير أن بعضها يؤرخ للواقع الماضي، والآخر يجسد الواقع الماثل أمام أعيننا اليوم؛ ومن ثم تتقلص المسافة الفاصلة بين الرواية التاريخية والاجتماعية التي كانت وليدة لها، حيث تسري في كل منهما روح تشعير الواقع وتجسيد قوانينه الحاكمة. وقد شغل نجيب محفوظ منذ مرحلته الجامعية بالفكر الفلسفي، وكتابة المقالات الفكرية، ثم انعطف عقب تخرجه إلى الترجمة من اللغة

الإنجليزية التي كان يحاول إتقانها، فاختار كتابا في التاريخ الفرعوني بعنوان "مصر القديمة" لمؤلفه "جيمس بيكي"، يتضمن مجموعة من الحكايات والأساطير والشعائر الفرعونية وترجمه إلى اللغة العربية، وتحمس أستاذه سلامة موسى لإصداره في شكل ملحق لمجلته يهديه إلى القراء خلال عطلة الصيف عام ١٩٣٢ ومحفوظ لا يزال في الحادية والعشرين من عمره. ويبدو أن هذا الكتاب، والقراءات التي حفت به، كانت نواة للخيال التاريخي عنده، حيث خطط منذ ذلك الوقت لكتابة عشرات الروايات التي سيعتمد فيها على كنوز التاريخ الفرعوني المكتشف حديثا، كما كان جورجي زيدان يكتب رواياته الشائقة استقاء من منابع التاريخ العربي، وكان التفات محفوظ إلى هذه الوجهة أكثر اتساقا مع وجدان شاب عاش في صباه وهج الحركة الوطنية المصرية، وشهد ثورة عام ١٩١٩ فتفتحت مداركه على الاعتزاز بمصريته وبعث أمجادها العريقة.

ومن الطريف أنه لم يكمل من هذا المشروع الطموح سوى ثلاث روايات فحسب، هي على التوالي: عبث الأقدار (١٩٣٩)، ورادوبيس (١٩٤٣)، وكفاح طيبة (١٩٤٤) ليجد نفسه وقد انزلق تلقائيا إلى التاريخ المعاصر في القاهرة الجديدة (١٩٤٥) ومن بعدها رواياته الاجتماعية العاتية: "زقاق المدق" و"خان الخليلي" و"بداية ونهاية" وصولا إلى الثلاثية العتيدة . غير أن الخيال التاريخي لم يبارحه على الإطلاق؛ فلم يلبث أن كتب تاريخ الروح الإنسانية وقصة النبوات المقدسة المتتالية في "أولاد حارتنا" وكأنها لم تشف شغفه الكوني، فعاد لأسطرتها بمنطق القوى المادية وتجاذباتها العميقة في ملحمة "الحرافيش" وكساها إطارا صوفيا رائقا في "العائش في الحقيقة" التي تدور حول تجربة التوحيد عند إخناتون، وحرارة تاريخية لاذعة في "أمام العرش". وربما كانت هذه المغامرات المتراوحة بين التجريد والتجسيد أكثر تعبيرا عن شعرية الخيال التاريخية ونفاذا في ترميز قواه وتكثيف عوالمه من رواياته الأولى، لكننا لن نتطرق إليها في هذا السياق، اكتفاء بمعالجتنا لها في معرض آخر، والتزاما بالمفهوم التقني للرواية التاريخية الذي يقتصر على الأعمال الثلاثة الأولى، وهي

المؤسسة للوعي القومي كما تبلور في تلك الآونة والمعبرة عن هذا الدفق الفكري لشاب مفتون بالآثار المصرية المجلوّة حديثا، إلى الدرجة التي تجعله يجلس مرة أخرى بين صفوف الطلاب في قاعة دروس الآثار بالكلية التي تخرج فى قسم الفلسفة بها، ويتابع تأمل القطع الأثرية ولفائف الموميات المحنطة إلى حد ملاحظة آثار الطعن في جثة الملك "سيكننرع" المناضل ضد الهكسوس فتوحي إليه بروايته الأخيرة عن "كفاح طيبة"، كما يقول.

الأقدار المصرية:

وعلى خلاف المعروف المتداول بين الباحثين، لم تكن رواية "عبث الأقدار" أولى تجارب محفوظ في كتابة الرواية، بل كتب قبلها عدة روايات لم تظفر بإعجاب "سلامة موسى" أستاذه الذي كان ينشر له مقالاته في "المجلة الجديدة" عندما أطلعه عليها، وكانت إحداها تتناول الريف لواحد لم يذهب في حياته إلى القرية، والأخرى عن لاعب كرة، وهي هواية محفوظ الأولى، الذي يقول عن هذه الذكريات: "إلى أن أعطيته رواية "خوفو" فقال لي: هذه رواية في مستوى يمكن أن ينشر، لكن اسم "خوفو" لم يعجبه، رغم أن له ابنا اسمه "خوفو"، واقترح عليّ أن أسميها "عبث الأقدار" وقد نشرها لي في كتاب وزعه على المشتركين في المجلة الجديدة، وكانت هي أول رواية تنشر لي عام ١٩٣٩".

ولعل تغيير العنوان قد أفسد على نجيب محفوظ دلالة كان يرمي إليها في روايته، هي التركيز على نموذج أعظم بنّاء وعرفه التاريخ في تشييده للهرم الأكبر، ليبرز في مقابل ذلك دلالة أصبحت هي المركزية على شدة دورانها، خاصة في المسرح اليوناني، وهي لعبة الأقدرا بمصائر البشر، وسخريتها العابثة من إرادتهم. لكن الملاحظ أن "خوفو" لم يكن بشرا عاديا، بل كان فرعون مصر المتألّه وجبارها العظيم، لذا لم تقهره تلك الأقدار كرها، بل تركت له حرية إنفاذ قضائها أو تعطيله، فاختار طائعا ما سبق أن أبطله من قبل، ومن المعروف أن محفوظ قد خالف وقائع التاريخ في هذه القضية، ولم يلتزم بما ورد في

الكتاب الذي ترجمه، ليعطي لنفسه الحرية في تفسير الأحداث، والمرونة في تطويعها لرؤيته.

وترسم الرواية صورة باذخة لبلاط فرعون وحاشيته، مبرزة شخصية "ميرابو" المعماري النابغة الذي صمم الهرم الأكبر وعمل عشرات السنين لإنجازه بصبر وبصيرة. ولكن الخيط الذي يمثل عصب الرواية ويحدد مسارها يتدلى من نبوءة عراف ساحر- على عادة العهود القديمة، خاصة في مصر التي اقترن فيها الإعجاز العلمي بالسحر- بأن وريث ملك خوفو لن يكون ابنه وولي عهده، ولا أحدا آخر من ذريته، بل هو طفل حديث الولادة؛ أبوه الكاهن الأكبر لرع معبود "أون" وينبري الملك ذاته لقيادة حملة قاضية للتخلص من هذا الطفل الوليد، لكن القدر كان أسبق منه، فقد نبّهت الآلهة أباه لتهريبه، وتلعب المصادفات دورا كبيرا في الأمر؛ إذ يقود الكاهن الملك إلى حجرة طفل آخر ولد لإحدى وصيفاته في اليوم ذاته، فيتم القضاء عليه، ويرتاح الفرعون ظانا أنه قد أفسد نبوءة الساحر؛ لكن المقادير تضمن للطفل الهارب تنشئة عسكرية يتفوق حتى يصل إلى رتبة قائد حرس ولي العهد، ويظفر بثقته بعد أن ينقذه من هجوم أسد ضار عليه في حفلة صيد، بل ينال إعجاب أخته الأميرة الفاتنة حتى يتجاسر على خطبتها مكافأة على انتصاره الساحق في معركة تأديب المتمردين. ثم تدفعه الأقدار لإحباط مؤامرة يتزعمها ولي العهد نفسه للتعجيل باغتيال فرعون وتوليته مكانه. وفي اللحظة التي ينجو فيها الملك من المؤامرة يتعرف على القائد المنقذ باعتباره ابن الكاهن الأكبر لرع معبود "أون" الذي تنبأ الساحر بوراثته للعرش، فيؤثر توليته إذعانا للقدر وتثمينا لبطولته. وهكذا تقدم النبوءة وطرائق تحققها هيكلا سرديا محكما لحبكة الرواية؛ يمتلئ بالأحداث والتفاصيل الصغيرة التي تمثل اللحم الحيّ للعمل الفني. لكن معجزة هذا البنّاء العظيم المتمثلة في هرمه تظل أجلى مشاهد الكشف عن أمجاد التاريخ المصري، خاصة عندما يوجزها "ميرابو" نفسه غداة حفل الاحتفال بإتمام بنائه قائلا: "إنه شعار مصر الخالد، وعنوانها الصادق، فهو ابن القوة التي تربط شمالها بجنوبها، وهو وليد الصبر الذي يغمر صدور بنيها جميعا من الضارب الأرض

بفأسه إلى الكاتب على الطرس بقلمه، وهو وحي الدين الذي تخفق به قلوب أهلها، وهو مثال العبقرية التي جعلت من وطننا سيدا على الأرض التي تسبح الشمس حولها، في السفينة المقدسة، وسيظل أبدا الوحي الخالد الذي يهبط على قلوب المصريين فيؤيدها بالقوة ويلهمها بالصبر ويحثها على الدين ويدفعها إلى الإبداع".

وإذا كان ثمة من نقطة ضعف في هذه التجربة الأولى فهي التي اعترف بها محفوظ نفسه عندما قال في أحد حواراته: "لكنني الآن أضحك على نفسي من أسلوب هذه الرواية؛ إذ أنني كنت متشبعا وقتها بأنماط من التعبيرات اللفظية الفخمة التي كنا نحفظها عن ظهر قلب، ولم أدرك وقتها ضرورة خضوع وسيلة التعبير لطبيعة موضوع الرواية الذي أتناوله، فكان الموضوع فرعونيا فيه نوع من الخيال التاريخي، ولكنه يستخدم الألفاظ العربية الجزلة الفخمة الفصيحة من أول الرواية إلى آخرها، ومن ثم لازمها التنافر".

ونريد أن نتوقف قليلا عند هذا الاعتراف في ضوء معطيات النقد السردي المعاصر، ففي الوقت الذي كان فيه نجيب محفوظ يجرب طاقته الإبداعية في تشعير التاريخ الفرعوني نهاية العقد الرابع من القرن العشرين، كان هناك مفكر روسي كبير يتأمل شعرية الرواية ذاتها ويرى أنها عمل حواري متعدد المستويات، وهو "باختين" الذي يقول إن الرواية "تمثل التنوع الاجتماعي للغات والأصوات الفردية، تنوعا أدبيا منظما، حيث تقضي المسلمات الضرورية بأن تنقسم اللغة القومية إلى لهجات اجتماعية وتلفظ متصنّع عند جماعة ما، ورطانات مهنية ولغات للأجناس التعبيرية، وطرائق كلام بحسب الأجيال والأعمار والمدارس والسلطات والنوادي والموضات العابرة. وإلى لغات للأيام، بل للساعات الاجتماعية والسياسية، كل يوم له شعاره وقاموسه ونبراته، ويتحتم على كل لغة أن تنقسم داخليا، وعند كل لحظة من وجودها التاريخي، نتيجة لهذا التعدد اللساني، وما يتولد عنه من تعدد صوتي. وعلى هذا فإن الرواية تتمكن من أن تلائم بين جميع تيماتها ومجموع عالمها الدال، ملاءمة مشخصة ومعبرا عنها في شكل حواري".

ولاشك أن الرواية التاريخية التي تمعن في استحضار عوالم بعيدة تفصلها عنا لغات مندثرة وثقافات منقطعة غارقة في كهوف الماضي السحيق لا تفرض على الكاتب هذا التفرد في النبرات والأساليب إلا بقدر ما يستطيع تمثله من فوارق الأعمار والطبقات والثقافات، مما يجعلها موطنا أيسر لانبهام الطابع الحواري وأشد قابلية للنجاح في مقتبل التجربة الإبداعية. وإذا كان كتاب الرواية التاريخية العربية يواجهون مشكلة تعدد اللهجات والمستويات في العربية التي لا تزال حية على الألسن وفي الوعي الجمعي فإن من يختار التاريخ الفرعوني يظل بمنأى نسبي عن مواجهة هذه المشكلة وحساسياتها الدقيقة لدى المتلقي، فهو على أية حال يترجم لغات أخرى لا سبيل إلى التقاط إشاراتها ورموزها وبوسعه أن يضفي عليها من النبل والجمال ما يليق بالهالة المقدسة المحيطة بتاريخها.

ولهذا فإن المرحلة التاريخية في بداية التجربة الروائية لمحفوظ لا تستحق سخريته اللاحقة من فصاحتها، لأنها أمهلته فترة كافية كي يصنع مزاجه اللغوي الخاص الشفيف الذي يقف على عتبات الفصحى واللغة المستخدمة ليغرف من شعرية كل منهما طبقا لأضواء الأصوات ونبرات الخطاب السردي وليصنع حواريته الساخنة في قلب التجربة الضاغطة لتوليد الحيوات الجديدة بكل زخمها.

الهوى الجموح والإيقاظ الشعري:

أما "رادوبيس" فهي رواية الهوى الجموح والإيقاع الداخلي الحميم، لأنها تكاد تخلو من الأحداث الكبرى حتى قبيل نهايتها، لكنها تقدم نموذجا حيا للتاريخ الفرعوني المسكوت عنه بخيال خلاق، يعرف كيف يجسّد المصائر وينحت آيات الفن المبدع في الجمال القاهر والمحبة الطاغية. وتبدأ بموكب فرعون يشهد عيد النيل ويرتل أنشودته المقدسة، وإلى قريب منه يهفو إليه موكب آخر للحسن الفتان والأنوثة اللاهبة لرادوبيس التي أسرت قلوب الحكماء والقادة والفنانين والسراة. وتلعب الصدفة أيضا دورا حاسما في اشتعال الهوى

بين القطبين؛ إذ يُسقط النسر في حجر فرعون في مجلسه على الشاطئ مع أصفيائه فردة صندل ذهبي كان قد اختطفها من بركة الحسناء وهي تلهو بالماء، فيتعرف الحضور على صاحبة الصندل المنقوش، ويحاول القائد إخفاء سرها لتعلقه الواله بها، بينما يبوح الحكيم لفرعون به واصفا جمالها وسحرها، مما يجعل استئثاره بها قدرا محتوما، ويوجز محفوظ في السطور الأولى خيوط الدراما فيما يدور بين مشاهدي موكب الفرعون من حديث عنه ، إذ يقول أحدهم: "يقال إن شبابه من نوع جامح، وإن جلالته ذو أهواء عنيفة، يغرم بالحب، ويهوى الإسراف والبذخ، ويندفع في سبيله كالريح العاصفة. فضحك المستمع ضحكة خافتة وهمس قائلا:

وهل في ذلك ما يدعو إلى العجب؟ ما أكثر المصريين الذين يغرمون بالحب، ويهوون الإسراف والبذخ، فما بالك بفرعون.

صه.. صه.. أنت لا تدري من الأمر شيئا، ألم تعلم بأنه اصطدم برجال الكهنوت منذ اليوم الأول لتوليه العرش؟ إنه يريد المال لينفقه في تشييد القصور وغرس البساتين، والكهنة يطالبون بنصيب الآلهة والمعابد كاملا، لقد منحهم آباء الملك نفوذا وثراء، والملك الشاب ينظر إلى هذا بعين الطمع".

وهكذا يصبح الاصطدام بين السلطتين الفرعونية والكهنوتية أمرا لا مفر منه، فيعزل الملك رئيس وزرائه لأنه الكاهن الأكبر، ويأتي عشقه الجارف لرادوبيس الغانية ليعطي ذريعة لرجال الكهنوت لإثارة العوام ضده بحجة أنه ملك فاسد ينزع أملاك الكهنة لينفقها تحت قدمي عشيقته، ويفتعل الفرعون ذريعة تمرد بعض الأقاليم ليبرر استيلاءه على الأملاك والإنفاق على تسليح قوات ضاربة أكبر من الحرس الفرعوني ليخمد بها ثورة العوام، فيخونه القائد ويشي به بكشف خطته للأعداء غيرة منه لأنه استولى على محبوبته رادوبيس، وتنتهي الأحداث الدامية بمقتل الفرعون على يد الثوار وانتحار رادوبيس بسم الفاتنات المعهود في المآسي القديمة.

وقد ظن بعض نقاد محفوظ أنه أسقط التاريخ المعاصر للملك فاروق وفساده على ما حدث لفرعون، لكن محفوظ انبرى لتبديد هذا الوهم متعللا بأنه كتب

روايته في مطلع الأربعينيات، حينما كان الملك المصري الشاب لا يزال محبوبا من رعيته التي أطلقت عليه الملك الصالح، كما دافع المؤلف عن دور المصادفة في أدبه قائلا: "إنها توحي بأن ما نقرأه ليس إلا حياة حقيقية، لأن الحياة الحقيقية لا تخلو من المصادفات، لهذا فهي جزء لا يتجزأ من العمل الفني"، وناقش مفهوم المصادفة داخل الرواية في حوارات مفعمة بالحيوية شملت سحر المال والجمال، وتعرضت لوظيفة الفن وأهمية الإبداع، مما جعل الرواية مشحونة بالإيقاع الداخلي الحميم.

وتظل الدلالة المحورية لها هي تنازع السلطات الدينية والرسمية في الدولة المصرية القديمة، وما يؤذن به ذلك من ضعفها، خاصة في ظل الأهواء الطاغية لحاكم مطلق لا يجد ما يثنيه عن شهواته، مثلما تحدس الرواية بالمصير الذي كان ينتظر فاروق بالفعل، وإن لم يدخل ذلك في قصدية المؤلف.

وقد عمد نجيب محفوظ، في روايته التاريخية الأخيرة "كفاح طيبة"، إلى جلب الماضي إلى الحياة بوصفه التاريخ السابق على الحاضر كما يقول "لوكاتش" في عملية تقريب حقيقي بين واقع مصر المناضلة من أجل الاستقلال في أربعينيات القرن الماضي، والمحققة لنظيره قديما، بطرد الهكسوس على يد أحمس في العهد الفرعوني، وذلك عبر التوفيق بين منظومة القيم السائدة في كلتا الفترتين. فبعد أن منيت الأسرة الحاكمة والشعب من ورائها بهزيمة طاحنة، وقتل فرعون مثخنا بجراحه، فرت أسرته إلى النوبة، حيث شب الفتى أحمس عن الطوق، واحتال لدخول مصر وتعبئة شبابها عن طريق القوافل التجارية، ووعى جيدا دروس المعركة الخاسرة لنقص العجلات الحربية، فتأهب بعتاد ثقيل من الأساطيل البحرية والعجلات الجبارة، وتعرض خلال هذه الرحلات لمحن طاحنة أثبت فيها كفاءته العالية في التجارة والقتال معا، وصادفته قصة عشق جانبية مع أميرة البلاط المعادي أسعفته في اللحظات الحرجة وأرهقته بالشجن فيما بعد. لكنه عندما بدأ غزو مصر ونصّب أول حاكم على مدنها الجنوبية أوصاه قائلا: "اعلم أني آليت على نفسي منذ اليوم الذي سعيت فيه إلى أرض مصر في ثياب التجار أن أجعل مصر للمصريين، فليكن هذا شعارك في حكم هذا البلد، وليكن رائدك أن تطهّره من البيض، فلن يحكمه بعد اليوم إلا

مصري، والأرض أرض فرعون والفلاحون نوابه في استثمارها، لهم ما يكفيهم ويكفل لهم حياة رغدة وله ما يفيض عن حاجتهم ينفقه في الصالح العام. والمصريون متساوون أمام القانون لا يرفع الآخر منهم إلا فضله". ونلاحظ أن هذا المنطق كان يمثل مبادئ الوطنية المصرية التي بلورها جيل ثورة ١٩١٩ وصاغها زعماؤه في السياسة والفكر مثل سعد زغلول ولطفي السيد بالكلمات ذاتها، بما يوحّد بين منظومتي القيم الماضية والحاضرة بشيء من تأويل العصور القديمة وتحميلها للوعي الجديد، ولا ينكر المؤلف هذه المقاصد في الوقت الذي يقوم به بتشغيل الرموز الدينية والإشارات القومية للتاريخ الفرعوني بفعالية واضحة، تفضي إلى تشعير التاريخ وبعث عبقه الحقيقي بتوظيف قوة الخيال الخلاقة في اصطناع الأحداث ونسج الخيوط، فعندما هبط أحمس مثلا وحيدا بصحبة مربيه حور، وهدفهما لكبير العمل على تعبئة الجيوش لتحرير الوادي أخذا يتذرعان بالوسائل المتاحة للتعرف على العناصر الوطنية ابتداء من دخول الحانات إلى حضور مجالس القضاء، فيحضر أحمس محاكمة سيدة رفضت الخضوع لرغبة القائد لضمها إلى حريمه ودفع أحمس فديتها، ويتصادف طبعا أن تكون هذه السيدة أرملة القائد السابق لفرعون متخفية في ثياب العوام، فتجمع شتات القوى المبعثرة، ويتخذون من بيتها المتواضع منطلقا لتجنيد الأنصار في القوافل التجارية. كما يبرع محفوظ في تصوير المواقع الحربية الظافرة بإحكام مدهش وكأنه يدير مباريات للشطرنج في رقعة صغيرة، باختيار ما هو جوهري في تمثيل قوى النصر والهزيمة. وتسري قصة الحب التي يدرجها في سياقها الطبيعي بين أحمس والأميرة الفاتنة لتقدم نموذجا شائقا لمفارقات القدر ولطبيعة المرأة في قبائل الهكسوس؛ فهي على وجدها المحتدم بالقائد الشاب بعد أن تعرّفت عليه وهو في ثياب التجار تفجع فيه عندما يأسرها في إحدى المعارك وترفض الاستجابة لهواها، فتصطرع في نفسه عوامل الرحمة بها والنقمة عليها، لكن كبرياءها المتصلب يكاد يفسد عليه لذة انتصاراته، وينتهي الأمر بدفعها فدية للنساء المصريات الأسيرات لدى الأعداء من قومها. وتظل وخزة الحب المحبط في قلبه تضفي شجنا بالغا على مناخ الرواية حتى يجسده غناء شاب على المزمار، يترنم بجوار سفينة فرعون بأبيات شعرية تصور وجده وشوقه للحبيب

الغائب، وتمتزج خيوط عشق الوطن والتضحية من أجله والكفاح المضني في سبيل تحريره مع خيوط هذا الحب المستحيل بين الأعداء، لتقدم سبيكة سردية ثمينة مفعمة بعبق التاريخ وحكمة الحياة وأنداء المستقبل الواعد في آن واحد.

التركيبة السحرية:

انبثق سر المعادلة الفنية الدقيقة في وعي نجيب محفوظ منذ بداياته الأولى في هذه الروايات التاريخية مضمرا كثيرا من التحولات المدهشة، ومحافظا في الوقت ذاته على فعاليتها في تخليق عوالمه الإبداعية الآسرة، إذ مهما كان نوع الخيال الذي يبتكرها نجدها قائمة على مكوّنات جوهرية نستطيع التقاط بعض مؤشراتها في مثلث يحرص محفوظ على التوازن بين أضلاعه منذ عبث الأقدار حتى ما بعد أصداء السيرة الذاتية، مع تعدد مغامراته ونمو خبراته الجمالية في مسيرته الطويلة.

ويتمثل أولها في حركية النظام المقطعي للفصول وتقسيمها إلى أجزاء متوازية ومتفاوتة في الطول والقصر، تسمح له بمرونة الحركة في رصد الأحداث وتصميم مواقف الشخصيات وتنويعها بانتقالات رشيقة، حيث لا ينبغي للفصل الواحد عادة أن يتجاوز بضع صفحات تكفي لعرض مشهد خارجي أو حالة داخلية على الأقل، وتتسع لتكوين لوحة تشكيلية من صور الطبيعة أو حركة الأحداث، وغالبا ما تجمع في نسق واحد بين منظومة متجانسة من كل ذلك، وغالبا ما يرتبط هذا اللون من التوزيع المقطعي بطبيعة الإيقاع الروائي وبنيته الزمنية، حيث تقوم الفواصل بدور أساسيّ في تحريك الزمن والتحكم في سرعته. ونجده في المجموعة التاريخية قد التزم في كل من روايتي عبث الأقدار وكفاح طيبة بنيف وثلاثين فصلا مرقما مع بعض الاختلافات، لكنه آثر في رادوبيس استخدام العناوين فامتد طول الفصول قليلا حتى أجملت الرواية نيفا وعشرين فصلا لتبلغ حجمها المتوسط المقارب لغيرها. وسوف يطرأ على هذا النظام المقطعي كثير من التعديلات في أعماله اللاحقة، لكنه سيظل علامة على إحكام أبنيته السردية وضبط إيقاع رواياته وتوازن حركتها المتدفقة، كما سيصبح هذا

النظام ذاته مناطا لتحديد مدى كثافة أعماله من الوجهة الشعرية في المحصلة الأخيرة.

ويتعلق الضلع الثاني بتركيبة الحياة ذات الطابع الدرامي الذي يجمع بين الأضداد في جدلية ولّادة، بحيث تعمر رواياته دائما بالذكور والإناث، وتتعدد فيها الأعمار والأقدار والمستويات، بما يجعل شرارة الرغبة وشهوة التحقق والنجاح أساس الفعل الإنساني في نواته الأولى، من هنا يصبح حب الجمال هو التعبير الفني عن غريزة البقاء، ويرتبط عمران الكون بهذا الخيط السحري بين آدم وحواء. ولعل هذا ناجم من موقف نجيب الفلسفي ورؤيته المتوازنة للكون باعتباره ميدانا لصراع القوى في جدلية الخير والشر كما تتجسد في المواقف والأشخاص دون مثالية ساذجة. وإذا كان منطلقه الأول في عبث الأقدار قد أدار الصراع بين الإرادة الإنسانية وقضاء الآلهة المبرم فإنه قد جعله في رادوبيس كما رأينا بين الغواية الأنثوية والقوى الكهنوتية في الاستئثار بالسلطة، وقد ركز في كفاح طيبة على مفاهيم التحرير وجعل الحب المستحيل معادلا للنصر الممكن على الأعداء، وتظل نقطة التوازن الذهبية في إبداع نجيب محفوظ في خياله التاريخي هي تلك العدالة الشعرية في الصراع بين مختلف الأقطاب، وتبادل النصر والهزيمة طبقا للأسباب التي يأخذ بها كل طرف في قوانين الواقع والتاريخ معا، دون أن يجعل الحق كله في كفة واحدة، ودون أن يخفي تعاطفه مع المنظومة القيمية التي يعتد بها وينتصر لها، ولعل مدخله الفلسفي إلى الكتابة هو الذي كفل له هذا القدر العميق من الوعي بمصائر الحياة والقدرة على استبصار المستقبل.

أما الضلع الثالث في هذه التركيبة المحفوظية فهو تميز في أعماله على اختلاف تجاربها باكتمال العوالم التي تعرضها ووضوح الرؤية المنبثقة عنها، فمهما كان حظ قارئه من الثقافة لن يفتقد معنى أية رواية له، بل سيجد دائما على المستوى الملائم له دلالة ناضجة ومقنعة تشبع نهمه للمعرفة وشوقه للمتعة الجمالية، فالقارئ العادي يجدها مفعمة بالخبرة والتجارب وكاشفة له عن أحوال النفوس والمجتمعات، والقارئ المتخصص يظفر بإشارات ورموز تكفيه للتأويل والتحليل كلما عاد إليها بالتأمل والربط بين المواقف والعلامات والأعمال

المختلفة؛ مما يجعل البنية السردية المحكمة، والثراء الإنساني الخلاق يفضيان بالضرورة إلى هذه الرؤى التي يتقن محفوظ بثها في أعماله بذكاء المبدع المحترف.

ويظل هناك سؤال حتمي في ختام هذه القراءة لروايات محفوظ التاريخية عن أسباب عدوله عن استكمال مشروعه الطموح في كتابة أربعين رواية من هذا النوع والاكتفاء بثلاث فقط قبل التحول عن الخيال التاريخي البعيد والاندراج في تمثيل الواقع الأقرب، وفي تقديري أن نقطة الارتكاز في هذا التحول تتضح بجلاء إذا وظفنا في قراءتها ما يسميه إدوار سعيد بالقراءة الطباقية، وهي مصطلح موسيقي يعني به "الاستعمال المتزامن للحنين أو أكثر لإنتاج المعنى الموسيقي، بما يسمح بالقول عن أحد الألحان إنه النقطة المضادة للحن الآخر" ويشرح سعيد في كتبه مفهوم القراءة الطباقية بأنها "قراءة النص بفهم شبكة علاقاته الضدية، وتوظيف دلالتها.. ويمكن أن يتم ذلك بتوسيع قراءتنا للنصوص لتشمل ما تم ـ ذات يوم ـ إقصاؤه بالقوة.. حيث إنه في قراءة نص ما ينبغي على المرء أن يفتحه لما اندرج فيه، ولما أقصاه عنه مؤلفه".

وقد أدرج محفوظ في رواياته الثلاث ـ كما رأينا ـ مفاهيم الوطنية المصرية والعظمة الفرعونية، والأمجاد القديمة، مستبعدا بحكم الفترة الزمنية البعد العربي في تكوين الشخصية المصرية، ومستبعدا كذلك مفاهيم العبودية والطغيان التي تلصق عادة بالمآثر الفرعونية الكبرى، وخلص من ذلك إلى تشكيل صورة الذات للهوية المصرية على الطريقة التي كان ينادي بها سلامة موسى ومدرسته. هذا الإقصاء المنطقي للبعد العربي الإسلامي يترك محفوظ بعيدا عن تجسيد هوية المجتمع المصري المعاصر كما كانت روايات جورجي زيدان العربية تغفل الطبقات الحميمة الغائرة في الوجدان المصري، وكما كانت كتابات أساتذة الأدب العربي الكبار مثل علي الجارم ومحمد فريد أبو حديد بعيدة عن ملامسة هذا الوجدان. من هنا كانت قفزة نجيب محفوظ إلى قاهرته التي يعشقها ليقضي عمره بعد ذلك في تحويلها إلى أسطورة حية هي استعادة لهويته باستحضار ما تم إقصاؤه من قبل.

قراءة مرجّعة في إبداع المسعدي

بعد ثلثي قرن من كتابة الآثار الإبداعية لرجل الدولة والقلم التونسي، محمود المسعدي (١٩١١-..) لا يمكن أن نزعم البراءة الخالصة في قراءته. فتراكمات الكتابة العربية من قبل ومن بعد، وملابسات التكوين المشتبكة مع النصوص ذاتها، وأطياف التأجيل المقصود للنشر لعقود زمنية طويلة، ثم أدبيات التأويل اللاحق، كل ذلك يحمّل القراءة النقدية مستويات عديدة من منشور الضوء المتراكب، حتى إذا انبعثت دلالة أساسية من بين طيات هذه السّدف كانت مفعمة بالترجيع، غنية بالأصداء، غارقة في تاريخ التذوق الأدبي للثقافة المحدثة.

والطريف أن حاجة هذا النوع من الكتابة المكتنزة للترجيع ومعاودة القراءة كانت جليّة منذ انطلاقتها الأولى، فالعملان الرئيسيان للمسعدي وهما مسرحية " السد" الذهنية، وقصة " حدّث أبو هريرة قال " كتبا في نهاية الثلاثينيات من القرن العشرين، لكن القطعة الأولى احتاجت ستة عشر عاما من التدبر والمعاودة حتى نشرت عام ١٩٥٥، بعد انتقال صاحبها- على حد تعبيره- من عهد الانفراد والتأمل، إلى عشرة الناس والعمل معهم، وانخراطه في النضال النقابي والوطني، أما الثانية فقد ظلت حبيسة الأدراج ثلث قرن كامل، حتى رأت النور عام ١٩٧٢ م. ولم يكن هذا من قبيل الصدفة، بل كان، فيما يبدو، جزءا من مخاض أليم وولادة عسيرة. وربما كان طه حسين – الذي احتفى نقديا بمسرحية "السدّ" وكتب عنها إثر صدورها –هو المسئول نسبيا عن حجب "حدث أبو هريرة"، إذ إن رسائل المسعدي إليه، وقد نشرها نبيل فرج في التسعينيات – تنبئ بأنه قد وكل إليه أمر إجازتها ونشرها. وصمت طه حسين عن الرد حتى وفاته، يوحي برأيه النقدي في تحمل أمانة نشرها كما سنشير فيما بعد، وأغلب الظن أنه كان يريد للكاتب الشاب حينئذ أن يكمل مبادرته

الإبداعية بجسارة النشر التلقائي دون سند. وحسبنا لتأكيد هذه الدلالة أن نقتبس بعض سطوره في الحفاوة بأختها التي طبعت من قبل، إذ يقول عن "السدّ" "قصة تمثلية رائعة، ولكنها غريبة كل الغرابة، كتبها صاحبها الأديب الأستاذ محمود المسعدي لتقرأ لا لتمثل، ولتقرأ قراءة فيها كثير من التدبر والتفكير، والاحتياج إلى المعاودة والتكرار. وحسبك أني قرأتها مرتين، ثم احتجت أن أعيد النظر فيها قبل أن أملي هذا الحديث. وهي بأدب الجدّ العسير أشبه منها بأى شيء آخر. وضع فيها الكاتب قلبه كله، وعقله كله، وبراعته الفنية، وإتقانه الممتاز للغة العربية، ذات الأسلوب الساحر النضر، والألفاظ المتميزة المنتقاة". ثم يقول عن طابعها الفكرى. "إنها قصة فلسفية، كأحق وأدق ما تكون الفلسفة، وتستطيع كذلك أن تقول إنها قصة شعرية، كأروع وأبرع ما يكون الشعر. ولا غرابة في ذلك، فما أكثر ما يلتقي الشعر والفلسفة!".

هكذا استحقت "السدّ" بعد نشرها ثناء طه حسين العميق عليها، بالرغم من ادعائه أنه لم يفهمها كل الفهم، ذلك لأن طريقة طه حسين في نقد الأساليب المخالفة لمزاجه الخاص في الكتابة، أن يشير إلى ما فيها من عسر وصعوبة على الفهم. وكأنه يقصد الفهم العام لجمهور القراء، فيضع نفسه بين صفوفهم، هكذا كان يقول عن أسلوب العقاد، وعن أسلوب الرافعي، وغيرهما من الكتاب الكبار، دون انتقاص من قدرهم أو قيمتهم. وربما كان من الشيّق أن نتتبع طرفا يسيرا من الجدل النقدي الإبداعي الذي نشب بين المسعدي وطه حسين عند تفسير كل منهما لدلالة هذه المسرحية. فطه حسين قد رأى فيها نموذجا جديدا للعبث الوجودي الذي يتكرر منذ حكمت الآلهة- في الأسطورة اليونانية -على " سيزيف" أن يحمل الصخرة، حتى إذا ما شارف القمة انحدرت منه فعاد لحملها مرة أخرى، وهكذا دواليك إلى الأبد. بينما يرد محمود المسعدي هذا الظن قائلا في مقال له: "الذي أردت حمل غيلان وحمل ميمونة عليه (وهما بطلا المسرحية) هو أن يشخصا بدمهما ولحمهما ومأساتهما هذا الفهم الخاص الذي أحسبه شرقيا إسلاميا لماهية الإنسان ومنزلة الإنسان وقدرة الإنسان وشرفه من حيث هو إنسان. فالمسألة التي يصورها غيلان بحياته ونشاطه ليست مأساة

سيزيف بل مأساة الحياة. تقتضيه الحياة أن يحيا وينشط ويعمل، وينشئ ويجتهد دون فتور ولا وهن، ولا يأس ولا جبن كأنه يعيش أبدا، بالرغم من أنه يحمل بين جنبيه يقين المؤمن بأن الحياة فانية وأن لا بقاء إلا لله. وبأن قدرة الإنسان ليست إلا عجزا بالقياس إلى قدرة الله، وأن الخلود والدوام لم يكتبا لما يخلق الإنسان، بل فقط لخليقة الله".

ولست أعرف من أين جاء بعض نقاد المسعدي بعبارة تنسب إلى طه حسين في وصفه بأنه جعل الوجودية تأخذ طابعا إسلاميا، إذ لم أجدها في كتابة العميد عنه، ولكن التفسير الذي يقدمه الكاتب التونسيّ الكبير في مقالاته وحواراته، ونفيه لأي تأثر "بألبير كامي" واستغراقه في الفكر الفلسفي والكلامي بل والصوفي أحيانا، كل ذلك يدمغ رؤيته – ولو بأثر رجعي – بهذه الصفة، وإن كانت النصوص في ذاتها، قبل سيل التأويلات المنصبّة عليها أشد علمانية وعقلانية وتحررا وشكا من أن توصف بالإسلامية، لكن مقتضيات صورة رجل الدولة خلعت على كتابته السابقة أردية المشروعية التي تكاد لا تتسع لما فيها من مروق ونزق رمزي جميل وجدير بالأعمال الفنية.

حركيّة أفق التلقي:

إذا كان نقاد مناهج القراءة والتأويل يتحدثون عن حركية أفق التلقّي، فإننا إذن أمام عدد من الملابسات التي يطرحها إبداع المسعدي، تتجسد فيها مفارقات التباين في الأفق بين لحظات الإنتاج، وزمن الإرسال، وحالات التلقي، بين المشرق المغرب من جانب. وتوتر الفضاءات المتعاقبة بين رجل القلم الحر، ورجل الدولة الملتزم، من جانب آخر. وإذا كان المجال لا يسمح ببسط خيوط تلك الشبكة المتعالقة، والمنتجة للدلالات المختلفة، فسأكتفي باقتفاء أثر لحظتين فحسب من هذه التقاطعات في تونس ومصر على وجه التحديد، لأوضح دورهما في توليد الأشكال والمعاني الشعرية، وتحديد مصائر الأعمال الأدبية وتأثيراتها في الأجيال التالية.

اللحظة الأولى: نهاية الثلاثينيات في تونس ومصر، عندما كتب المسعدي

روايته، وبعث بأولاهما بعد عقد من الزمان إلى طه حسين كما أثرنا ليبارك نشرها، كان المسعدي يعيد بمنطق تاريخي آخر إنتاج مسيرة موازية إلى حد كبير لمسيرة عميد الأدب العربي، حيث التربية القرآنية، والتعمق في تشرّب الثقافة العربية الإسلامية، قبل الانفتاح على الفكر الغربي العاصف، خاصة الفرنسيّ منه. مع فارق جوهري بعيد الأثر في كل منهما. فقد كانت تونس لا تزال تحت الاحتلال الفرنسي الضاري، خاضعة لمشروعات محو الهوية، وطمس الثقافة الوطنية، وإحباط المواهب الشابة. بينما كانت مصر قد قطعت شوطا بعيدا في كفاحها للاستقلال واسترجعت سيادتها وتاريخها وهويتها، ومارس كتابها أنواعا مختلفة من الإبداع الأدبي في شتى الأشكال لفترة طويلة. كانت مصر قد عرفت ألوانا من الكتابة المسرحية شعرا ونثرا وترجمة وعروضا فنية حتى اهتدى توفيق الحكيم إلى صيغه الناضجة في أهل الكهف وشهرازاد. وتعرف أشكالا من الكتابة السردية التاريخية والتعليمية قبل أن يقع نجيب محفوظ على الإطار الفني لرواياته التاريخية الأولى، كما كانت تعرف ألوانا من النثر الفني الرفيع عند المنفلوطي والرافعي والزيات أحدثت دوائرها في تشكيل ذائقة القراء العرب. كانت قد تجاوزت بكثير مرحلة "حديث عيسى بن هشام" للمويلحي، واعترفت باستحالة توليد الرواية الفنية من الأشكال التراثية. فكتب هيكل روايته "زينب"، بينما كان جيل الاستقلال في تونس يواجه تحديات الهوية واللغة والانتماء في أحلك الأيام وأقساها. من هنا كان اختيار "المسعدي" لتوظيف الأشكال التراثية في "حدث أبو هريرة قال "لإنتاج نوع جديد من السرد الحرّ يتسق تماما مع الحاجة الوطنية في تونس، ولكنه من جانب آخر يصطدم بجرأة استخدامه لاسم يحاكي اسم الصحابي الجليل المحدث الشهير لراو يعاقر الخمر ويرافق ريحانة الماجنة. وأحسب أنه عندما طلب من طه حسين أن يبارك ذلك كان لابد للعميد أن يتردد لأمرين واضحين:

أولهما: أن هذه المرحلة في توليد فن القصّ الجديد قد تخطتها الثقافة في مصر على يد الأجيال الإبداعية السابقة، ولا حاجة لإعادة تجربتها في اللغة ذاتها، لأن مصبّ الإبداع ليس هو الأوطان المختلفة، وإنما اللغة الجامعة.

وثانيهما: لأن جمهور القراء في مصر لم يشف بعد من صدماته بعد محنة الشعر الجاهلي التي واجهته مع أصحاب الثقافة التقليدية. وهو يؤثر التلطف في محاكاة الشخصيات الدينية ولو على سبيل التخييل، خاصة في تلك المرحلة التي شرع فيها، مع هيكل والعقاد وحتى الحكيم، في توظيف المشاعر الدينية، لدفع عجلة التطور، وتأصيل حركة التنوير والتحرير، ببعث منظومة القيم الحضارية الإسلامية.

لهذا -في تقديري- كان صمت طه حسين عن المخطوط المودع لديه، وحزن المسعدي على المصير الذي لقيته قصته، هو ثمن المفارقة بين المناخين المتباينين في نسيج الثقافة العربية. حتى قطع المسعدي هذا الصمت بنشر قصته عام ١٩٧٢م.

أما **اللحظة الثانية** الناجمة عن ذلك، فقد كانت في مطلع الخمسينيات، بعد نشر مسرحية " السد " حيث يكتب عنها طه حسين - كما ذكرنا - بمودة وحفاوة ومكر نقدي لافت ، فيثني على مخيلتها ورؤيتها. ويربط دلالتها بتيارات الثقافة العالمية السائدة حينئذ، لكنه يتحفظ قليلا على أسلوبها الشعري، فهو ينحو بارتفاعه إلى آفاق الرمزية البليغة منحى كتابة الرافعي، خصمه اللدود، ويعدل عن السلاسة المحببة التي نجح في إشاعتها بين الكتاب.

ومهما كان اختيار المسعدي مبررا وحكيما من الوجهة التاريخية، ومبعثا للاعتزاز والفخر في الثقافة الحديثة، فإن انتقاله المبكر إلى مراحل العمل السياسي في النضال الوطني. واشتغاله وزيرا للتربية والتعليم ثم للثقافة ورئاسته للبرلمان التونسي طيلة عقود زمنية،كل ذلك قد حال بينه وبين إعادة التجريب الخلاق والابتكار المتواشج مع الإبداع المشرقي، فانحسرت مدرسة المسعدي وتأثيره في نطاق محدود من المريدين المخلصين. ولئن كان " أبو القاسم الشابي" الذي يقارن به عادة في النبوغ، قد أصبح جزءا عضويا من تطور الشعرية العربية، فهل نستطيع القول بأن المسعدي ينخرط بدوره في إطار تطوير الشعرية السردية المعاصرة ؟ هذا هو السؤال الذي نطرحه على عمله الفريد " حدث أبو هريرة قال ".

شجاعة الراوي:

لعل السمة المميزة الأولى في هذا النموذج المتفرد لإبداع المسعدي "حدث أبو هريرة قال" هي حرية التخيل في اكتشاف عوالم الغيب والشهادة، وحرية التمثيل لأنماط الحياة القديمة. وحرية التعبير عن مكنونات الشخصيات. ومع أنه يشير صراحة في هامش مقدمة روايته إلى أن من يسمّون أبا هريرة ثلاثة: أولهم الصحابي رضي الله عنه، وثانيهم النحوي، وثالثهم هذا، أي الراوي المتخيل، فإن علمية الاسم، وما اقترن به من ألفة محببة تبلغ درجة التقديس تجعل تسمية الراوي مجازفة جسورة، لا يقوى عليها سوى المتمرسين بقراءة الأدب، والقادرين على تمييز مستوياته.

وقد افتتح المسعدي روايته بمشهد يذكرنا بما أبدعته مخيلة أبي العلاء المعري في "رسالة الغفران" عن الحور العين اللائي يتفتح شجر الجنة عنهن، فيشرعن في رقص سماوي موقَّع كأمهر راقصات "الباليه" حيث تستحيل أجسادهن إلى نور، مثلما يمتزج جسد الفتاة على الكثيب في مشهد البعث بخيوط الضوء ونور الرمال. ولابد أن يلفت نظرنا في هذا المشهد الأول شجاعة الراوي وصاحبه في تناول قضايا الغيب، فهما يدعان الصلاة عمدا استنادا إلى غفران ذي الجلالة الذي وسعت رحمته كل شيء. وهما يريان في قلب الصحراء "شبحين كأنهما على صفحة السماء المبيضة لفتى وفتاة في زي آدم وحواء، ممدودان جنبا إلى جنب، متجهان إلى مطلع الشمس، وكانت على وشك البزوغ، فالمشرق كلهيب النار، فإذا الفتاة ارتمت وقامت كأنها الظبية أحست بالنّبل، وجعلت تهم بالشرق، فلا تخطو إلا خطوة ثم تتراجع، وترسل يديها إلى السماء والشمس، كأنها تروم أن تدركهما، ثم تتراجع بهما في هيئة من الرقص كأنها الغصن يهزه النسيم.. ثم أرسلت إلى ذلك صوتها بالغناء، فكان يترقرق في حلقها، ويرن لرنين يديها وثدييها وكامل جسدها، ثم يتراجع بتراجعه، حتى إخاله سكن، ثم تعود فترقص وتغني:

سلام على الروح / يسري على يُسر

سلام على النور / سلام على الفجر

ثم سكنت ويداها إلى الشمس البازغة وإحدى رجليها مرسلة كالرمح المصوّب في الهواء، كأنها تهم أن تطير، فكأني بها قد انفصلت عن الأرض وطارت، ثم انفجر صوت مزمار في قوة وروعة، وارتمت الجارية ترقص في سرعة وشدة". وربما أجدني قد أفضت قليلا في إيراد هذه السطور، لألفت النظر إلى هذا الوصف اللغوي التشكيلي لراقصة "الباليه" وكيفية تحول جسدها إلى نغم موقّع، من منظور إبداعي جميل، تكسوه حرارة الوجد الصوفي النبيل، فتمسح عنه كل أثر للشهوة، وترتفع به إلى مقام التبتّل الكوني، ولأشير أيضا إلى أسلوب السعدي المرهف، في إيحاءاته وتورياته اللطيفة، فبدلا من الوصف المباشر للفتى والفتاة، يكتفي بأن يقول بأنهما " في زي آدم وحواء" وهو عندما يسمي أجزاء جسم الفتاة، يختار ما يترقرق فيه رنين النغم، في اهتزازات فاتنة أنيقة، بعيدة عن الابتذال.

ترتيب الأحاديث:

على أن هذه الأحاديث التي تنتظم حول ذكر أبي هريرة لا تمضي في الظاهر على نسق متراتب، ولا تخضع لنوع من التسلسل المنطقي، بل هي أشبه بالفصول الموزعة طبقا للعناوين الموضوعة، وكأنها مجموعة من الحكايات الخبرية، لا يضمها سوى ذكر أبي هريرة في ثناياها، دون وحدة في الأحداث، أو تواصل في الزمن. فهو قد عرفنا مثلا في الفصل السابق بريحانة، وجعلها في النهاية تترحم على أبي هريرة، لكنه يعود ليحكي في الفصل اللاحق قصة تعارفهما، وهو بعنوان طريف "حديث التعارف في الخمر"، ومن الواضح فيه أن شخصية أبي هريرة قد تباينت بشدة عن عالم الصحابي الجليل، وأخذت تكتسب ملامحها المميزة، فهو ينزل بالأنمار، فيحتفون به ويولمون له، بعد أن كانوا قد استضافوا ريحانة الشاردة على الطريق. لكنه يباغتهم بإخراج زق الخمر من راحلته، ومازال يعبّ منها ويسقيهم حتى يسكروا جميعا، فتخرج

إليهم ريحانة التي لم تكن تعرفه من قبل. لتصبّ من الزقّ أقداحا تشربها، ويهم بعضهم بمنعها خوفا من فتنتها قائلا "حسب الأنمار لبيدا"، لكن أبا هريرة يدافع عنها، ويحتفي بها على طريقته، إذ يصب الزقّ على رأسها، ويحتملها لينصبّ تحت سمُرة من الأرض، فتقول " فلما أصبحت أردفني إلى مكة، فلزمته ثلاثا، ثم رجعت إلى الحانوت وقد طاب مقامي فيه، رحم الله أبا هريرة!". ولئن كانت ريحانة هي الراوية في هذا الفصل وفيما يليه، فإنها تتدارك باستئناف الحديث عن أول مرة لقيت فيها أبا هريرة، وهذا يجري في أشكال السرد المحدثة، حيث تتراوح بين التقديم والتأخير، ويصبح التخالف سببا في تماسك النصوص وتلاحمها، لكن تظل المفاجأة المتمثلة في تهتك المروي عنه، والمقترنة بالترحم عليه، هي التي تعطى مذاقا خاصا لعالمه المثير.

الراوي السلالة:

لايقوم أبو هريرة بدور الراوي في الأثر الأدبي كله، ولكن كل فصل يتخذ له راويا يمت بسبب إليه مهما كان خفيفا، فالفصل الثاني مثلا يرويه رجل من الأنبار، وهو يدور عن ريحانة ذاتها فيصفها بأنها فائقة الحسن والدلّ "كأن في عينها نارا وبفيها ماءً حميما. فأرادها لبيد "سيدها" في يوم من أيام الربيع، وقد تبرجت كعوبا، فدلت عليه ولاعبته ثم امتنعت وقالت: ظمأ على ماء مرقوب، خير من ارتواء. ولم تزل به حتى كاد يجن. ثم أقبلت على شباب الحي، وكنت منهم – غفر الله لنا جميعا – فكانت تعاشر الواحد منا ثم تهجره إلى غيره. وكانت في ذلك تلقي لنا فنبسط الأيدي، فتمسك بنا وتولي، حتى تهيّجنا كغبار في يوم إعصار، وهو في هيامه بها لا يرى من ذلك شيئا " ثم يستمر الراوي في الحديث عن فتون ريحانة وتقلباتها، حتى ينتهي بها الأمر إلى أن تفتح حانة للنبيذ والعربدة والغناء في مكة على طريق المدينة. وعندما يطويها الدهر، وتعود إلى الحي تتحدث عن أبي هريرة ولا تبكي." وهي يومئذ قد ضرب الشيب في شعرها، وذهب حسنها إلا نورا منه في العين، إلا أنها كانت لا تزال لسنة ظريفة طيبة الحديث، وكانت لا تتحدث عن أبي هريرة إلا كان آخر قولها "رحم الله أبا هريرة".

ومعنى هذا أن الأنباري الراوي لهذا الفصل الذي يجمع بين حديث المزح والجد- كما يقول في عنوانه - لا يسند قوله إلى ريحانة المتعلقة بذكر أبي هريرة، بل يجعلها موضوعه ومحور وقائعه التي تضرب في عالم الأخبار والحكم والآثار، حيث يصبح كل فصل أقصوصة صغيرة تقارب عالم ما يليها، لا يجمعها سوى ما يمكن أن نطلق عليه " الراوي السلالة " المعتمد على نظام المحدّثين. وهنا نلاحظ أن أبا هريرة لم يعد راويا بنفسه، ولا بطلا لأحداثه، بل أصبح أمثولة رمزية تتجسد في هذه السلالة العريقة من الرجال والنساء، يتخذون أشكال الأحاديث والأخبار والنوادر مناطا لجهدهم السردي وبلاغتهم القولية، وهم في الواقع أرواح هائمة في سماوات الأدب العربي، تتنزل على قلم المسعدي، لتسكن في متخيل جريء. يكون ملتقى لخواطرهم، وفضاء لما اجترحوه من لهو ولعب، وتأمل وجدّ في هذه الحياة العربية العريضة.

الإضمار والذكر:

إذا كانت البلاغة القديمة تعتبر الإيجاز مناط القوة في الإبداع، والإضمار الموحي مصدر الشعرية، فإن الرواية تتخذ مسارا عكسيا، يعتمد على ذكر التفاصيل، وتدقيق الأشكال والحركات والألوان، وإبراز المكنون في جوانح النفس وخلجات القلوب. ولعل التضادّ بين هذين النوعين من فنون القول هو الذي عرض لأسلوب المسعدي، فاختار بحكم ولائه للنموذج القديم، ورغبته في تأصيله، جانب الإيجاز والإضمار، وطوى صفحا عن كثير من المشاهد المطولة التي تكسو عظام الأحداث لحما ودما، وتسيل فيها ماء الحياة الدافق، فهو عندما يروي مثلا مشهدا حميما بين أبي هريرة وريحانة على لسان الأخيرة، يتمثل بأبيات من الشعر المتوسط الذي لا تتوهج فيه روح الإبداع الحقيقي، ثم يتدفق أبو هريرة في حديثه النثري، "حيث أقبل على الأعشاب يضرب فيها بيديه، ويستأصل منها قبضه بعد قبضة ويقول: انظري كيف أخذ العشب من يدي، فهي كالدابة الآكل، والله كرهت طعام الإنسان، وحبّب إليّ الأنعام ترعى في مراعيها فقلت: وهل من سبيل؟ فقال: نعم. ومرت يداه على وجهي وصدري

حتى أخذتا خصري. وكدت أتّقد، وقلت: ألا تستحي؟ قال: بلى. فعدنا إلى البيت، وكانت لنا أيام لن يسقط ذكرها عني".

ولأن الرواية ذاكرة الراوي، فإسقاط ما لا يسقط من الذاكرة بمثابة إهدار لها. وإضمار لمشاهدها الأثيرة، وإيجاز بليغ في منطق الشعر، مخلِ بطرائق السرد، ولو ابتعد المسعدي قليلا عن هذا النموذج البلاغي التراثي ليكتشف سحر النموذج الآخر الذي ينطق المسكوت عنه، ويجسد أهواء الحياة، وصبوات الأحياء، لكان أكثر وفاء لمتطلبات هذا الجنس الذي يسهم في تأصيله، ولأصبح أقرب إلى طبيعته التي تعدل عن الاستعارة إلى الكناية والمجاز المرسل، حتى يتمكن من خلق عالم مصغر يضاهي في قوانينه هذا العالم الأكبر بكل ما يعتمل فيه من صراعات محتدمة، وعلاقات منظورة في إطارها الكلي الشامل.

لكن المسعدي لم يكن يهدف إلى ذلك في واقع الأمر، بل كان يريد تقديم "شخصية الفرد من الإنسان، يبدأ تجربته الإنسانية ويتقلب في أطوارها المتعاقبة بين تجربة الحس وسعادته وبؤسه، وتجربة الدين والرهبة والتصوف، وعذابها وأقفارها، وتجربة العقل والفكر وأبعادها ودوارها وسمها المميت.. إلى أن يفضي به كل ذلك إلى أن يقوم قويا متهافتا، وضعيفا متعاليا، فردا أوحد في وجه الكون وليس عليه من حيلة سوى عظمته الإنسانية الخالصة" كما يقول في إحدى رسائله إلى طه حسين.

وتكمن المفاجأة الأخيرة في أن ملحق "متاهات مخطوط" الذي نشر فيه المسعدي، ضمن أعماله الكاملة، رسالتين: إحداهما للأستاذ خليل الجرّ اللبناني، الذي أودعه الكاتب عمله في باريس عام ١٩٤٠خلال الحرب العالمية الأولى، ولم يسترده منه إلا في الستينيات. والأخرى رسالة الأستاذ الحبيب فرحات إليه أوائل السبعينيات، هذا الملحق يوحي بأن الكتاب كان مفقودا حتى أوائل الستينيات، مغفلا النسخة التي سلمها المؤلف نفسه للمستشرق الفرنسي الكبير "ليفي بروفنسال" ليدفعها لطه حسين عام ١٩٤٨وكشفت الرسائل المنشورة أمرها، مما يجعل هذا الملحق لونا من التخييل الإبداعي الشبيه بما فعله "أومبرتوإيكو" في روايته الذائعة "اسم الوردة" ويدفعنا لنعيد التساؤل حول مكانة "حدث أبو هريرة قال" في شعرية السرد العربي المعاصر.

الولع الحضاري لدى السندباد العصري

يعلن حسين فوزي في كتابه الأول، ضمن سلسلة سندبادياته التي بلغت سبعة كتب، وقد نشره عام ١٩٣٨ بعنوان "سندباد عصري: جولات في المحيط الهندي" يعلن استراتيجيته الثقافية دون مواربة، في هذا الإهداء الذي يمهره بتوقيعه الخطّي:

"درجت على حب الغرب، والإعجاب بحضارة الغرب، وقضيت أهم أدوار التكوين من عمري في أوروبا، فتمكّنت أواصر حبي، وتقوّت دعائم إعجابي. فلما ذهبت إلى الشرق، عدت إلى بلادي وقد استحال الحب و الإعجاب إيمانا بكل ما هو غربي"

ومن يومها أصبح حسين فوزي، بين أبناء جيله من رواد النهضة الثقافية، نموذجا للمفكر المصري المولع بحضارة الغرب، يتغنى بعلومها وآدابها وفنونها على السواء، ويسقى رحيق إيمانه لقراء مقالاته وكتبه، ومستمعي برامجه الإذاعية في التحليل المدهش لروائع فنون الموسيقى الغربية.

وإذا كانت علاقتنا اليوم بالغرب، تمر فكريا وثقافيا بأزمة ثقة متبادلة، تتجاوز في خطورتها ما شهدته إبان المدّ الاستعماري في مطلع العصر الحديث، من تجاور العناق والطعان، فإن لنا أن نتساءل عن حدود هذا الإيمان وبواعثه، وشروطه ونتائجه، وعلاقته برؤية الهوية وتمثل المصير، وكيف أسهم في تشكيل وعينا بالماضي والمستقبل.

بذرة الافتتان:

كان حسين فوزي قد ولد في تباشير مطلع القرن العشرين عام ١٩٠٠ في حيّ الحسين بالقاهرة المعزّية. وقد حفظ القرآن الكريم في الكتّاب بعد انتقال

أسرته إلى حيّ باب الشعرية المجاور، ثم حصل على الشهادة الابتدائية من المدارس المدنية، ومن بعدها التوجيهية عام ١٩١٧، ودخل مدرسة الطب، ولم تلبث أن أدركته ثورة ١٩١٩ فاشترك فاعلا في أحداثها ومظاهراتها، ثم حصل على بكالوريوس الطب عام ١٩٢٣ وعمل طبيبا للعيون في القاهرة وطنطا، ولكن مسيرة حياته لم تلبث أن تبدلت عندما ابتعث إلى فرنسا في عام ١٩٢٥ لدراسة الأحياء المائية وعلوم البحار. وحصل على بكالوريوس العلوم من جامعة السوربون، وتزوج من زميلة دراسة فرنسية، رافقته خلال رحلة حياته، وعند عودته إلى الوطن أوائل الثلاثينيات أسس معهد علوم البحار والبيطرة، ثم اشترك بعد بعثته في رحلة الباخرة "مباحث" التي جابت البحر الأحمر والمحيط الهندي لمدة تسعة شهور، لإجراء أبحاث علمية متعددة سجلها في كتابه الذي أشرنا إليه، وظل يعمل في ميدان العلوم البحرية حتى أسند إليه تأسيس أول كلية للعلوم بجامعة الإسكندرية تحت إشراف طه حسين عام ١٩٤٢، وبعد قيام الثورة عين عام ١٩٥٥ وكيلا لوزارة الثقافة، ثم اشترك مع ثروت عكاشة في تأسيس أكاديمية الفنون وعمل رئيسا لها عام ١٩٦٥، وانتقل إلى رئاسة الأكاديمية العلمية المصرية عام ١٩٦٨ قبل أن يتفرغ للتأليف العلمي والريادة الموسيقية حتى وفاته عام ١٩٨٨ م.

ولأنه قد سجل تاريخ حياته الفكري والروحي في كتابه الشيّق " سندباد في رحلة الحياة" الذي أصدره في يونيو ١٩٦٨ فقد كشف فيه عن بذرة افتتانه بالثقافة الأوروبية منذ مراحل تعليمه الأولى في العقد الثاني من القرن العشرين، ويجدر بنا أن نتأمل هذه الجذور لندرك طبيعتها المشتركة لدى أبناء جيله، والأجيال التالية حتى يومنا هذا، ونقف على مستويات التناغم في المكونات الأولى للشخصية المصرية والعربية المعاصرة. وإذا كان تحليله المتأخر لهذه المكونات يصطبغ برؤيته في الشيخوخة، إذ لم يتم إبان شرخ الشباب كما فعل طه حسين في " أيامه" فإنه يكتسب بذلك طابع الاعتراف الصادق دون مكابرة أو تأنق أدبي. يحكي حسين فوزي أنه ما إن بدأ بدراسة الأدب العربي في "السعيدية الثانوية" حتى اندفع يطالع أعلام هذا الأدب في دواوينهم وخطبهم

ورسائلهم، ثم حدث أن اتسعت معارفه في اللغة الإنجليزية حتى استطاع أن يطالع القصص والقصائد المشهورة فيها، ولم يكتف بما وضعت نظارة المعارف بين يديه من مجموعات شعرية، بل اقتنى "الخزانة الذهبية" جمع "بالجريف" والتهم منتخباتها التهاما، بفهم ناقص يكمله تأثره بموسيقى الشعر وأوزانه."وكلما تقدمت بنا الدراسة، واتسع الاطلاع نضج الفهم فإذا بالأدب الأجنبي يجتذب التلميذ إليه بقوة، ولا غرابة في هذا لأن الأدب الأجنبي الذي ألقى إليه يرتد إلى القرن السابع عشر، وأغلبه من التاسع عشر فالقرن العشرين، بينما الأدب العربي يعبر عن مشاعر ويصور أفكار قرون غابرة، ربما كان أقربها إلينا القرن الحادي عشر، والأمر هنا لا علاقة له بقومية أو وطنية، فلغتنا هي العربية، آمنا، وكنوز العربية ما أروعها وأبلغها، ولكنها تعبر عن وجدان أهل لنا بعيدين عنا جدا في الزمان، فالفارق هنا ليس بين شعب وشعب، بل هو فارق إدراك وإحساس، وطريقة في التعبير عن خوالج الإنسان، أقرب إلينا في الأدب الأوروبي لمجرد تقارب الزمان الذي تعبر عنه"، ويضيف حسين فوزي إلى هذا العامل التاريخي عوامل فنية أخرى تتصل بتنوع الآداب الغربية من قصة ورواية ومسرحية، إلى جانب الشعر الذي يقف وحده في الثقافة المدرسية العربية، ويطالب بأن تشمل مختارات النصوص العربية صفحات وضيئة تحفل بجوانب الحضارة العربية الإسلامية، من التاريخ والفلسفة والعلوم والفنون والرحلات، حتى تضارع تلك النصوص الثرية بعوالمها وتجاربها في الثقافات الأجنبية. وأعتقد أن بوسعنا أن نذهب إلى أبعد من ذلك في تقديمنا للجوانب الفاتنة من تراثنا الأدبي في المناهج التعليمية حتى يتوازى التكوين العقلي والوجداني للشباب العربي، بوسعنا أن نعدل عن هذا النموذج التاريخي الصارم في البدء بالعصور القديمة فحسب، مما يباعد الشقة ويجافي الألفة، بأن نضع إلى جانب الشعر بدايات القصة والمسرح والفنون الأخرى في المراحل المختلفة، مما يحبب الشبيبة في تراثها، ويكشف عن مذخورها الحضاري المتنوع الخلاق، لا لنتفادى بذرة الإعجاب بالغرب التي كشف حسين فوزي عن تربتها، ولكن لنمد دائرة الإعجاب لتشمل الإنجاز الحضاري للإنسان في الشرق والغرب معا،

والوعي التاريخي العميق بإسهامنا المبدع في هذا الإنجاز، فتكوين الكفاءة اللغوية والأدبية العالية وبلورة منظومة القيم الرفيعة لا تتأتى بالتجهيل بالآخر وغمطه دوره ومناجزته بالتفاخر المعيب.

قناع السندباد:

اتكأ حسين فوزي طيلة حياته العلمية والفكرية على قناع أسطوري اكتشفه في التراث العربي المصري، ووظفه بمهارة عالية، لتمثيل شغفه بالعلم، وتوقه إلى رحلات البحر، وإمعانه في كشف أسرار عجائبه ومخلوقاته في عصر الأنوار الإنسانية مضمرا بذلك حسا أدبيا رفيعا، وقدرة فنية عالية. وقصة السندباد كما يرى حسين فوزي هي القصة البحرية الكبرى في الأدب العربي طبقا لألف ليلة وليلة. وهي فوق هذا واحدة من أهم قصص البحار في آداب العالم. ولو لم يحتو كتاب ألف ليلة على قصة عبد الله البري والبحري لكانت قصة السندباد هي القصة البحرية الكاملة الوحيدة في اللغة العربية. بيد أن البحر في قصة عبد الله كان وسيلة إلى غاية هي العرض الفلسفي، أما البحر في قصة السندباد فهو الغاية التي تنتهي إليها القصة، البحر هو بطلها، أو هي على حد تعبيره حوار بين اثنين: البحر والسندباد. حوار يتطور من الهدوء إلى العنف، ومن تبادل الود إلى تداول اللكمات والمناجزة والصراع.

وقد بذل حسين فوزي جهدا علميا فائقا في كتابة " حديث السندباد القديم" ١٩٤٣ لتأصيل رحلات السندباد، طبقا للمعارف الجغرافية وكتب العجائب السابقة عليه في الثقافة العربية، ليثبت أن من قام بتأليفه على هذه الصورة المكتملة ينتمي إلى هذه الثقافة الغنية، إذ يتبين له من مجموع النصوص التي اختبرها أن صاحب القصة قد ألفها وفي ذهنه صورة جغرافية للبحر الشرقي الكبير (المحيط الهندي) إن لم تكن شديدة الوضوح، فهي ليست أكثر إبهاما من الصورة التي تنطبع في أذهاننا من مطالعة كتب الرحلات والعجائب والمسالك والممالك. ومعنى هذا في تقدير حسين فوزي بعد البحث العلمي المستفيض أن مصادر كتب الجغرافيا العربية وكتب العجائب ومصادر قصة

السندباد واحدة: مجموعة المعارف المتداولة عن البحر الشرقي الكبير فيما بين القرن التاسع والرابع عشر الميلاديين. مثل كتاب "المسالك والممالك " لابن خرداذبة، صاحب بريد الخليفة المعتمد على الله في القرن التاسع الميلادي، "ومروج الذهب ومعادن الجوهر" للمسعودي في العاشر، "والآثار الباقية من القرون الخالية" للبيروني في القرن الحادي عشر، و" نزهة المشتاق في اختراق الآفاق" للإدريس في الثاني عشر، "وعجائب المخلوقات وغرائب الموجودات" للقزويني في الثالث عشر، ثم "فريدة العجائب" لابن الوردي في الرابع عشر، على سبيل المثال وليس الحصر.

وقد انتهى في جهده التوثيقي المقارن إلى أن قصة "السندباد البحري" —وهي نموذج لبقية قصص ألف ليلة وليلة— عربية مستحدثة، لا يرجع تأليفها إلى ما قبل القرن الحادي عشر الميلادي، وأسلوبها ولغتها الدارجة —كما تبدو في النصوص المنشورة— قد تنزل بتأليفها إلى القرن الرابع عشر أو بعد ذلك، وليست مترجمة عن أصول هندية أو فارسية، ولا يستبعد أن يكون مؤلفها مصريا أو على الأقل عارفا باللهجة القاهرية في تلك الحقبة كما تداولتها المؤلفات الشعبية الأخرى. وأيا كان مؤلف السندباد، فردا أو جماعة، فقد استطاع أن ينشئ قصته الخلابة من أشتات المعارف الجغرافية، وحكايات الرحالين المتداولة في عصره، دون أن ينتقص هذا من قدره كفنان بارع، فالقصة تخرج على لسان بطلها مفعمة بالحياة، تتدافع أحداثها بعضها في إثر بعض،" كأنها أمواج البحر الزاخر الذي لجّ فيه السندباد، وعرف مرّه أكثر من حلوه، ورضي مع هذا أن يكون أمير سحره.. فلا سبيل إلى العجب أن احتضنتها آداب العالم، منذ نشر "جالان" ترجمتها الفرنسية في مطلع القرن الثامن عشر، وتنشأت عليها أجيال من الشباب، وتأثر بها كبار الكتاب الخياليين، أمثال "ديفو" "وسويفت" و"هوفمان" و"إدجار آلان بو " و" لاموت- فوكيه" و " هانس أندريسون" "و جريم " ولا أحسبنى مبالغا إذ ألاحظ أثرها في طائفة كبرى من الأدب البحري في العالم. وقد رفعها الناقد " ريتشارد هول " إلى مكانة "الأوديسة" قياسا مع الفارق".

والقصة طبقا لتحليل حسين فوزي الممتع تبدأ سهلة السرد هادئة، لا تنم على ما تخبئه من روائع، ثم تترادف أحداثها وتتشعب حتى تصل إلى عقدتها الكبرى عندما يدفن السندباد حيا ـ ثم تعود بعد ذلك رويدا إلى هدوئها، كما تعود حياة السندباد سيرتها بين خدمه وأعوانه " وكأني بها مقطوعة سيمفونية تبدأ هادئة اللحن ثم ترتفع أنغامها وتتفرع عن لحنها الأساسي شتى الألحان، تتلقفها آلات الأوركسترا أفرادا وجماعات حتى تدوي بها كافة الآلات الوترية والهوائية والنحاسية، ويعلو لحن البحر والعاصفة وصوت الأمواج المضطربة، وقعقعة السفينة وشرعها تضرب ممزقة في صواريها وحبالها تلهب ظهرها كالسياط، ثم هي ترتد إلى هدوئها الأول لتنتهي فوق الأوتاد دبيبا وحفيفا، لا تلبث أن تحمله على أجنحتها أخف النسمات ".

العروبة ومقومات الحضارة:

عرفت حسين فوزي شخصيا أوائل الثمانينيات، قبيل تدهور ملكاته بالشيخوخة، وخبرته عن كثب خلال زيارته المطولة، بصحبة رفيق عمره توفيق الحكيم لإسبانيا، مع كوكبة من رجال الفن والأدب، لحضور مؤتمر عالمي عن المسرح، وكنت أتولى استضافتهم حينئذ بصفتي مستشارا ثقافيا لمصر ومديرا للمعهد المصري للدراسات الإسلامية بمدريد، ولازلت أذكر تحريض الحكيم العبثي لي عند زيارتنا لجامعة مدريد المستقلة كي أبدأ كلمتي بعبارة " باعتباري مثقفا عربيا " حتى يغتاظ حسين فوزي، الذي كان قد شطح فيما يبدو إثر مبادرة "كامب ديفيد" في تنصّله من الرابطة القومية. لكنه كان يتلقى ذلك من صديقه اللعوب بابتسامة وديعة فاهمة، ويستغرق في تأملاته الشفيفة بصفاء نوراني عجيب. وعندما نعود إلى رؤية حسين فوزي الثاقبة لمقومات الحضارة في كتابته الباقية، نرى موقفا شديد الوضوح والأصالة، يؤمن بالمسعى الإنساني الموصول، ويعجب بالإنجاز الحضاري الغربي، لكنه في مراحله الناضجة يتخذ منه موقفا نقديا حادا عندما يتعارض مع الحس القومي، أو يصطدم بالشعور الديني البريء من الهوى والتعصب.

ففي كتابه العمدة "سندباد مصري" الذي حرره في الخمسينيات على مدار عدة أعوام، يحدد حسين فوزي رؤيته المتكاملة للبنيان الحضاري، ناقدا مسيرة الثقافة المصرية في أخذها بجوانب الحضارة المادية، من عمران وصناعة، منذ عهد محمد علي أوائل القرن التاسع عشر، معتبرا "رفاعة الطهطاوي" أول مبعوث يدرك أهمية البناء المعنوي للشعوب، ولكننا بالرغم من ذلك " ألبسنا الحضارة الغربية كما يلبس قميص المجانين، أقحمت علينا من علٍ في شكلها المادي، وفي جبروت أهلها وشهوة أطماعهم البشعة. وبذلك اختلطت علينا سبل الإصلاح الروحي، وتاهت منا المقومات الحقيقية للنهضة. كنا إذا آمنا بحضارة الغرب الفكرية والفنية والعلمية – كمجموع متكامل لا ينفصل عن حضارته المادية– قام الرجعيون في وجوهنا، يتهموننا بممالأة الغاصبين والمستعمرين فلا نحن مستطيعون أن نخطو خطوات التطور الطبيعي الكامل بتلك الحضارة، ولا الرجعيون قادرون على الاستغناء عن أدواتها وأجهزتها المادية.. فإذا طالبنا بالاستفادة من فنون الغرب الرفيعة، وعلومه المتقدمة، وفكره وفلسفته، اتهمنا بالتفرنج والتقليد الأعمى والاعتداء على الأصالة والقومية " وإذا كان هذا الصراع المحبط في بنية الثقافة العربية مازال ضاريا حتى اليوم، فإن ما تشهد به أحداث التاريخ أننا نتورط أكثر في نسخ الجوانب المادية للحضارة ومسخها دون أن نقوى على إنتاج نظائرها، لسبب بسيط هو أننا لم نأخذ بجدية حتى الآن قضية المشاركة العلمية في أعمق مستوياتها النظرية والفكرية، ولم تقم لدينا نماذج "المجتمعات العلمية" التي تظفر بالتمويل اللازم والحرية الضرورية. وها هو حسين فوزي يقرن بذكاء شديد بين الإبداع العلمي والفني في رصده لتحولات الاستراتيجية المعرفية عندنا قائلا في سياق رحلة حياته:

"ذهبت إلى فرنسا مبعوثا معبأ بمعنى الحضارة الأوروبية في أصولها الفكرية والفنية، مؤمنا بأن مستقبل الوطن رهين بالتمكن من مقوماتها الحقة، في الفكر والعلم، والفن والأدب. لا في مجرد نقل التطبيقات العلمية والخبرة التكنولوجية، فأساس التكنولوجيا هو العلم البحت، وأساس العلم البحت هو الفكر المجرد، ينطلق بحثا عن حقائق الأشياء في مجال حر. وقد خرجت

بلادنا بفكرة عجيبة هي قلة جدوى الدراسات النظرية والبحوث الخالصة لوجه العلم، وهل من داع لوجود كليات آداب في كل جامعة مثلا ؟!! معنى ذلك هو إقامة حياتنا القومية على مجرد النقل. لا على تقييم العقل والوجدان، وإعدادهما للإبداع والابتكار. والابتكار في العلوم يشبه من بعض الوجوه الإبداع في الفنون والآداب. فإنك في الناحيتين إما أن تكون مجرد ناقل ناسخ، ولا قيمة كبيرة لما تنجزه،وإما أن تكون مفكرا أو عالما أو فنانا أصيلا، فتساهم في بناء حضارة وطنية، قوامها الفكر والإحساس، وأساسها العلم والمعرفة".

وقد يتراءى لبعض القراء، خاصة من الإخوة العرب، أن النبرة المصرية العالية في خطاب حسين فوزي تنكر البعد العربي أو تنفيه. وهذا غير صحيح، لأن تفكيره العلمي المستقيم، وروحه التنويرية، وإدراكه لطبقات الشخصية المتراكبة والمتفاعلة،واعتزازه بالتراث العربي الإسلامي، كل هذا يجعل رؤيته أشد اكتنازا وكثافة، خاصة في آرائه المكتوبة، فهو عندما يتأمل الإسهام الحضاري المصري، يركز على شموله للفترات التاريخية كلها، إذ يقول مثلا في كتابه "سندباد إلى الغرب" "نحن المصريين أحق الناس بدراسة الحضارات، لأننا أثبتهم حقا في تراث الإنسانية العظيم الذي تواضع الناس على تسميته "الحضارة الغربية "، لا لأنها حضارة احتفي بها الغرب، أو ورثها عن أبيه، بل لأنها في التسلسل التاريخي نمت وترعرعت أخيرا في غرب أوربا، بعد أن تشربت وتمثلت تيارات الحضارة من طيبة وممفيس، وصور وصيدا وبابل، وأثينا والإسكندرية، وروما وبيزنطة، وبغداد ودمشق والقاهرة. حضارة اليوم هي حقي وملكي، بقدر ما هي حق لبعض الأوروبيين، لأنني من كبار بنائيها، فكيف أنكر نفسي وتاريخي، وجهاد فلاسفتي وعلمائي والمفكرين من أجدادي وضيوفهم على مدى آلاف السنين، لأقف من حضارة اليوم هذا الموقف السلبي، وهي من غرس يدي وفكري ومشاعري بأكثر مما هي من غرس الصقلي أو الإسكندنافي".

نقد الهيمنة الغربية:

إذا كان حسين فوزي قد اصطنع قناع السندباد القديم فإنه لم يكتف بأن يقص علينا مثله حكاياته الغريبة، ورحلاته المتشوفة لمظاهر الحضارة الفاتنة، كما لم تسمح له وسائل النقل المعاصرة، نتيجة لتطور هذه الحضارة ذاتها، بأن يقتصر على الرحلات البحرية. بل سرعان ما ألحق بها الطائرة والسيارة. وأهم من ذلك، فإنه لم يفقد حسه التاريخي ولا وعيه النقدي. وربما كان كتابه الأخير "سندباد في سيارة" الذي نشر عام ١٩٧٣ من أطرف وأخطر جولاته في الفكر والحياة. فهو يحكي فيه فصولا شيقة عن رحلة قام بها وقد جاوز السبعين من عمره من فرنسا، مخترقا إسبانيا حتى الأندلس وعابرا مضيق جبل طارق إلى ربوع المغرب والجزائر وتونس، ثم ليبيا ومصر، بما لا يقوى الشباب على اجتراحه، ما لم يكن رحالة من طراز حسين فوزي.

وسنقف عند بعض اللفتات الدالة في هذه الرحلة، لنحسب حصيلة موقفه الحضاري من الغرب، ونعرف حقيقة مشاعره العربية والإسلامية دون رياء. فهو يقول مثلا عن مسجد قرطبة : إنه " أثر حضاري إسلامي شوهته الحضارة الكاثوليكية، عندما استأذن أسقف قرطبة الإمبراطور "شارلكان" في إقامة كنيسة جامعة "كاتدرائية" وسط المسجد الجامع، وأذن له. لم يعرف الخلف: النصارى، حق السلف: المسلمين. لسبب عجيب في ذاته، وإن تكرر في أكثر من موضع في الأرض: هو اختلاف الديانة، بل المذهب أو العنصر أو الأرومة. كلا: " لا تعذليه فإن العذل يوجعه" لا تتعجلي اتهامه بالتعصب، كاتب هذه السطور، فقد حاسب نفسه وساء لها: ما إذا كان شعوري ذات يوم من عام ١٩٣٥ وأنا أجتاز باب "أياصوفيا" في إسطنبول، وأذكر ما صنع محمد الفاتح بالكنيسة العظمى في عاصمة الإمبراطورية الرومانية الشرقية.. لم أكن أحب للسلطان الفاتح أن يحول مكان عبادة إلى عبادة أخرى، مع أن العثمانيين لم يصنعوا بذلك الأثر العظيم أكثر من إخفاء أو إزالة ما لا يقبله الإسلام من رموز وتصاوير.. ولم أرض، ولا أمنت على ما أتاه محمود الغزنوي بالهندوس

ومعابدهم، ولم يكن عدم الرضا علامة تخلخل العقيدة أو وهن فيها، بل كان جرحا لشعوري وإيماني بسماحة الإسلام، ومن حقي اليوم أن لا أرضى بما اقترفته التعصب بمسجد قرطبة الجامع وبغيره من روائع الآثار بأرض الأندلس".

هذا الاتساق في الموقف، من منظور حضاري، هو ما يرضي ضمير المثقف المعاصر. وهو ما حرص حسين فوزي على إبرازه في كل كتاباته، خاصة وهو يعيش تجربة حميمة في حياته الزوجية، فمهما غلبت ثقافة الزوج على الأسرة المختلطة، تظل طبيعة الحوار مع الآخر، والانتصار للحكمة والعقل دون التعصب، من سمات هذا التعايش النبيل. وعندما يستشهد حسين فوزي ببيت الشاعر العربي "لا تعذليه فإن العذل يوجعه " فإنه يخاطب زوجته وقارئه المختلف عنه بروح إنساني جميل. لكن هذا لم يمنعه من التوهج العاطفي أمام قصر الحمراء في غرناطة إثر ذلك ، إذ يقول : "نظرتي إلى قصر الحمراء كانت نظرة الحسرة في عيني امرئ القيس وهو يتأمل "سقط اللوى بين الدخول فحومل" صعدت إليها تعتمل في نفس مأساة خروج أبي عبد الله، سليل بني نصر، هائما على وجهه بعد تسليم مفاتيحها إلى الملك الأسباني، و تقول الرواية: إن أبا عبد الله وقف على أكمة بعيدة يملي ناظره بآخر صورة لملكه، فخنقته العبرات وأجهش بالبكاء، فصاحت به أمه عائشة الحرة " فلتبك بكاء النساء، ملكا لم تستطع أن تدافع عنه دفاع الرجال"، وتعرف تلك الأكمة عند الأسبان باسم "زفرة العربي الأخيرة" بهذا الشعور طالعت شعار بني نصر يتكرر مئات المرات وسط زخارف قصر الحمراء " ولا غالب إلا الله " هذا الشعار في نفسي يتصل رأسا بالنهاية المحزنة، هو عندي نذير المأساة، إذ أطالعه وقد تمت فصولا، في حين أن الآمر ببناء القصر أو زخارفه لم يكشف عنه حجاب الغيب.. كنت أشعر وسط هذا الجمال المتألق الفتان كلما قرأت " لا غالب إلا الله " أني أجوب وسط المقابر، أردد في نفسي: البقاء لله وحده.. وربما اتخذ ترداد الشعار هذا المعنى: لقد فتحنا وظفرنا، وحكمنا ونعمنا، أقمنا حضارة رفيعة وأوربا في غفلة من الزمان، تعمه في ظلام العصر الوسيط.. ننشر عليها من

كل ركن فيها ضياء ونوار.. كانت لنا الغلبة في الأولى، وفي الثانية كانت الغلبة لعدونا.. ولا غالب إلا لله".

أطلت في اقتباسي كلمات حسين فوزي المفعمة بحرارة الصدق وحكمة التاريخ كي أبرز حقيقة يتغافل عنها كثير من الكتاب، وهي أن الهوية والعقيدة ليست مسوحا تخلع وتلبس، وتخف صيفا وتثقل شتاء، ولكنها شيء كامن في أعماق الضمير الفردي والجمعي. لا يخضع للمزايدة، ولا يحتاج إلى إثبات. وقد عرفت من تجربة الارتحال الثقافي أننا عندما نكون داخل أوطاننا وبين أهلينا نتخذ موقف الناقد لهم، الداعي إلى تحريكهم وتقدمهم، فإذا ما واجهنا الآخرين كنا ممثلي ثقافتنا وهويتنا، الغيورين بشدة على ماضيها وحاضرها معا. وسأكتفي بمشهد ثالث من حسين فوزي يكشف عن عدائه الشديد للاستعمار الغربي، ومناهضته لهيمنته إذ يقول:

"صدمتني تجربة الاستعمار الفرنسي في عاصمة من أبهى عواصم المغرب وهي الجزائر، اكتفيت منها بالصعود إلى القصبة، للإحساس بأهل البلاد الأصالى، ولكي أطل على بحرنا من الأعالي. وقد كرهت أن لا أرى لأهل البلاد في عاصمتهم التاريخية أثرا بين المستعمرين، فالمسجد الكبير في المدينة المنخفضة قد تحول إلى غير ما أنشئ له. وغادرت الجزائر بعد يوم وليلة عندما لم أطق البقاء في ذلك الجو الاستعماري الذريع.. وكنت قد عشت في تونس تجربة استعمارية تركت في نفسي جرحا عميقا عرفت في زمانها باسم "المؤتمر الأفخارستي" — كان ذلك منذ نيف وأربعين عاما عندما سافرت من باريس إلى تونس لأتابع بحثا علميا بمعهد " سلامبو" الأوقيانوغرافي بضاحية تونس.. شاهدت في المؤتمر الرسول الكاثوليكي يستقبله المقيم العام الفرنسي (الحاكم بأمر الجمهورية العلمانية) استقبال الفاتحين، والسفن الداخلة ميناء تونس تهزم بالتراتيل اللاتينية، وقد جاءت لتشيد بذكرى القديس الصليبي لويس التاسع عشر أسير ابن لقمان بالمنصورة، والمتوفى بالوباء في تونس. ورأيت الوفود تقف بتمثال الكاردينال "لافيجري" المستعمر الديني منصوبا قبل باب تونس الخضراء رافعا الصليب ".

ومع أن مظاهر التعصب الديني قد خفت كثيرا بعد انقضاء هذه الفترة الاستعمارية الأليمة، غير أن أطماع الهيمنة الغربية على مقدرات الشعوب العربية لازالت تحكم سياستها، وهنا ينبغي لنا أن نميز – كما فعل حسين فوزي وأبناء جيله دائما –بين النموذج الحضاري الغربي الذي اشتركنا تاريخيا في صياغته، وما انتهى إليه من منظومة قيم إنسانية تعلي من شأن الحرية والعلم والشراكة الحضارية، وبين ممارسات هذه الدول السياسية و الاقتصادية التي تبغى تحقيق مصالحها وتهميش منافسيها والسيطرة عليهم.

ويبقى نموذج هذا السندباد المولع بالحضارة، الداعي إلى الإنتاج العلمي في النظرية والتطبيق والتقدم المادي المقترن بالنضج الروحي في الآداب والفنون، والممثل لحركة الحضارة في ارتفاعها وانخفاضها وتضافر الآلات المختلفة والثقافات المتعددة على المشاركة في معزوفتها العظمى، يبقى هذا النموذج لدى حسين فوزي العالم الفنان علامة على سبقنا في مسعى حوار الحضارات وقدرتنا على رؤية أجمل ما في الآخر ونقد أنفسنا في الآن ذاته.

الطيب صالح يتذكر المنسيّ

قطع الطيب صالح، أكبر شيوخ الرواية العربية بعد محفوظ، صمته الإبداعي الذي دام أكثر من عقدين، بعمل فني بديع، بعنوان غريب "منسيّ: إنسان نادر على طريقته" جعله الجزء الأول من مختاراته في الكتابة. والواقع أنه لم يكفّ بدوره عن الكتابة الإبداعية، لكن "على طريقته" إذ تتجلى في مقالاته ومداخلاته قدرته الفذة على التفلسف البسيط المدهش، بحيث يحوّل موضوعه، مهما كان، إلى مادة شعرية مثيرة للتأمل، تسبح في عالم متناغم، ينفذ بضوئه إلى جنبات الروح، ويسرى بحرارته إلى شغاف القلب، كما تتجلى عنده تلك الخلاصة المقطرة من الخصائص الطيبة للشخصية السودانية وقد امتزجت بمكنون الثقافة العربية وبلورت رؤية حضارية للعالم، تتميز بصفائها الذي يغمر قارئه ومحدثه على السواء.

رواية المنسيّ هي سيرة مزودجة، ذاتية وغيرية، يتذكر فيها الطيب صالح زمنه الجميل، عندما كان يعمل في إذاعة لندن مطلع الخمسينيات، قبل أن ينتقل إلى العمل في منظمة اليونسكو، وتستعين به قطر لتأسيس بنيتها الإعلامية، ثم يعود كالطائر الغريب -المنتمي دائما- إلى عشه الأول الإنجليزي.

هو يدير ذكرياته في هذه السيرة حول إنسان مصري "نادر على طريقته" في أول مرة، فيما أحسب، يتعرض فيها لأشقائه في شمال الوادي الذين يبادلونه الحب والمودة والتقدير العميق.

ولنقرأ تقديمه الطريف لهذا النموذج المصري في مستهل عمله: "في مثل هذا الوقت من العام الماضي توفي رجل يكن مهما بموازين الدنيا، ولكنه كان مهما في عرف ناس قليلين، مثلي، قبلوه على عواهنه، وأحبوه على علاّته. رجل قطع رحلة الحياة القصيرة وثبا، وشغل مساحة أكبر مما كان متاحا له. وأحدث في حدود العالم الذي تحرك فيه ضوضاء عظيمة، حمل عدة أسماء: أحمد منسي

يوسف، ومنسي يوسف بسطا وروس، ومايكل جوزف. ومثَّل على مسرح الحياة عدة أدوار، حمالا وممرضا ومدرسا وممثلا، ومترجما وكاتبا وأستاذا جامعيا ورجل أعمال ومهرّجا. ولد على ملّة، ومات على ملّة، وترك أبناء مسيحيين، وأرملة وأبناء مسلمين.. قاده حبه للغة الإنجليزية، وهو الذي ولد في "ملّوي" في عمق صعيد مصر، إلى الهجرة إلى إنجلترا فوصل إليها عام ١٩٥٢ بعد سلسلة من المغامرات والألاعيب، وانخرط في الدراسة في جامعة "ليفربول" فكان يدرس ويعمل، عرفته أول عهدي بهيئة الإذاعة البريطانية، فكنا نعطيه أشياء يكتبها أو يترجمها، وأدوارًا صغيرة في التمثيليات الإذاعية تعينه على العيش والدراسة، ظل طول حياته يحب التمثيل، وحتى بعد أن أثرى كان يصرّ على تقاضي أجره المتواضع، وكنت أقول له: أنت ممثل جيد في الحياة، ولكنك ممثل فاشل في الفن".

ولم تكن هذه هي المفارقة الوحيدة في حياة المنسيّ كما يرسمها الطيب صالح، فحياته كلها ومواقفه عناقيد من المفارقات الموجعة المثيرة. ومع أن كل الشواهد والإشارات التوثيقية، والأسماء والتواريخ ونية الكاتب البارزة في كلماته، تؤكد أنه يروي سيرة شخصية وليست متخيّلة، فإن القارئ يتلقاها باعتبارها عملا إبداعيا خلاقا بغض النظر عن طبيعة المادة التي تتناولها. وفي هذا شيء من سر الفن وسحره، لنا أن نحاول النفاذ إليه من بعض المداخل.

صورة شخصية:

ليست سيرة المنسيّ ولا تقلبات حياته، على أهميتها، هي التي تعنينا عند قراءة هذا النص الفريد، وإنما مهارة الطيب صالح وهو يتقن رسم منظومة متسقة من صوره المتحركة الناطقة، تحيط به من الداخل والخارج، وكما أن كثيرا من كبار الفنانين التشكيليين يحيلون الوجوه التي يرسمونها إلى نماذج فنية بالغة الجمال والحيوية، بغض النظر عن أصولها، فإن كاتبنا الكبير يقبض على خفايا الوجدان، ويمسك بشكل الروح، بلفتات وصفية دقيقة وهو يتتبع المنسي في حماقاته وانتصاراته، في نزواته وفتوحاته، صانعا من ذلك جديلة فنية محكمة، لنتعرف على مزاجه وطريقته في الدخول إلى عوالم الآخرين المغلقة،

كما يحكي الطيب صالح " لم يعدم طوال حياته نساء يحببنه، بعضهن كن جميلات جمالا بيّنا، فارعات، تراه يختال إلى جانب الواحدة منهن، فكأنها نخلة إلى جانب شجرة الدوم. كان وجهه صبيحا يميل إلى الاستدارة، تزحمه عينان واسعتان وقحتان، يركزهما على محدثه طول الوقت دون أن يطرف له جفن. وكانت تلك حيلة نعرفها عنه، فكنا نعابثه بوسائل شتى، وكان سريع الضحك.. وكان جريئا يقتحم الناس اقتحاما، ويرفع الكلفة فورا كأنه يعرف الشخص من زمن، وكأن هذا لشخص، مهما علا شأنه، دون مرتبة. رافقني إلى حفل تخرجي من الجامعة.

فقابل لأول مرة سفيرا عربيا وزوجته، وكانا من أسرة حاكمة. انشغلت عنه فترة ولما عدت إليه وجدته قد أوقف الرجل وزوجته، ووقف هو بينهما، يضرب الرجل على كتفه مرة، ويضرب السيدة على كتفها مرة أخرى، ويقول وهو يقهقه بالضحك:

-آه، اتكلموا كمان، والله لهجتكم ظريفة جدا!

جررته عنهما وقلت له: انت مجنون، ألا تعرف هؤلاء؟

-حيكونوا مين يعني. ولما أفهمته قال: وإيه يعني

كانت الوقاحة تنفعه أحيانا، وتضره أحيانا، ولكنها كانت تسعفه مع النساء في الغالب".

وإذا لاحظنا أن هذه الأحداث التي يرويها الكاتب لابد أن يكون قد مضى عليها قرابة نصف قرن من الزمان أدركنا أن البراعة في رسم هذا الـ "بورتريه" الناطق تتمثل في التركيز على ملمح رئيسي في الشخصية يمكن تجسيده حسيا وهو النظرة المحدقة الوقحة التي تخترق سطح الأشياء وتضمن له التفوق على الأشخاص مهما علا قدرهم؛ إضافة إلى ملمح آخر معنوي هو حسّ الفكاهة والدعابة في لا مبالاته وخروجه السهل من المآزق الحرجة. على أن مراوحة الكاتب بين السرد والحوار، واحتفاظه بنكهة اللهجة الدارجة في هذا الحوار، ووصفه للمشهد بوضع الأشخاص وحركة الأيدي وتمثيل الانفعالات يؤجج من درامية الموقف ويفجر روح الفكاهة فيه.

حلاوة السرد:

ينساب حديث الطيب صالح بتدفق منتظم عن تجربته مع صديقه المنسي، في إيقاع يحافظ على التشويق ويستخدم بعض جماليات السرد الحديث، فهو يبدأ من النهاية ويعود لاسترجاع المواقف السابقة. معتمدا على حلاوة الحكي المسترسل كيفما اتفق في فصول شائقة، لعل من أطرفها تلك المناظرة التي خاضها أوائل الستينيات، بدعوة من اتحاد طلبة جامعة لندن عن الحق الفلسطيني ضد شخصية عاتية هي "ريتشارد كروسمان" الذي كان من مفكري اليسار المعدودين، ومن المنظرين الكبار في حزب العمال، وكان يعمل أستاذا في جامعة أوكسفورد قبل أن يصبح نائبا في البرلمان، وقد صار فيما بعد وزيرا ومستشارا أثيرا عند ولسن رئيس الوزراء كما يذكر الطيب صالح قائلا "قال لي منسي ونحن في سيارته في طريقنا إلى مقر الاتحاد وقد بقي أقل من ساعة على بدء المناظرة: اسمع ، قل لي بسرعة إيه حكاية فلسطين دي. فأجبته: الله يخيِّبك، هل ستواجه كروسمان وأنت لم تستعد؟.. ألا تعرف من هو؟

بلاش غَلَبة، بس انت قولي بسرعة إيه حكاية وعد بلفور وموش عارف إيه. وشغل الحلبسّة دا".

ويمضي الطيب في تصوير قلقه وإشفاقه من الموقف، وعجبه من أن يتم اختيار المنسي لهذه المهمة الصعبة مع وجود كثير من المختصين وحضور بعض النواب والسفراء ورجال الإعلام واهتمامهم بالمناظرة الخطيرة، ثم يصف خطاب كروسمان المتمرس بمعارك مجلس العموم حتى يصل إلى المنعطف الحاسم " بعد ذلك حدث أمر عجيب لا أذكر بوضوح كيف حدث، ولكني أذكر "علج" الصهيونية الجبار وقد تقلص وصغر، وفارسنا منسي وقد تحول إلى سبع كاسر يجري غاديا رائحا من المنصة إلى القاعة وهو يلح في سؤاله: هل أنت بريطاني أم إسرائيلي؟ نحن نعلم أنك يهودي، ولسنا ضد اليهود ولكن نريد أن نفهم: ولاؤك لمن، مع بريطانيا أم إسرائيل؟" ويؤكد الطيب صالح أن كروسمان لم يكن يهوديا، ولكنه كان من الواضح أن منسي يريد أن يزعزع الثقة به وبمصداقيته وينزع عن ثوب الوقار، وقد نجح في ذلك وانتصر في نزال كان يبدو غير متكافئ واستحق إعجاب كل الحاضرين.

تحولات المنسيّ:

لم يكن حظ منسيّ في مناظراته الأخرى بمثل هـذا التوفيـق، فقـد شـهد مـع الطيب صالح محاضرة المؤرخ الكبير "أرنولـد توينبـى" في جامعـة أكسـفورد عـن قضية فلسطين أيضا، حيث شبهـها بالمآسي الملحمية الإغريقية التي يقـود فيـها الشر إلى شر آخر دون نهاية، ورأى أنه يتعين على الفريقين أن يعملا على كسر هذه الحلقة الشريرة، لكن منســيّ نـام خـلال المحـاضرة وأفـاق لـيزج نفسـه في المناقشة زاعما أن توينبي وهو صديق العرب قد نسب إليهم إساءة معاملة اليهود طيلة تاريخهم، وكان هذا عكس ما شـرحه توينـبي بـالتفصيل، ممـا أثـار علـى منسيّ حنق العرب والإنجليز الذين طالبوا بإسكاته.

لكن أطرف ما يورده الطيب عن صاحبه قصة اعتناقه الإسلام ببســاطة كأنـه ينتقل من دار إلى دار، ولم يكن ذلك بغرض التجارة أو الزواج، كـان يقـول إنـه قرأ القرآن الكريم وهو صبي في ملّوي في الصعيد مع أطفال المسلمين، وذلـك أمـر ليـس مسـتغربا "فأقبـاط وادي النيـل وهـم ذوو قربـى ورحـم اقـتربوا جـدا مـن المسلمين، وأذكر أن أبناء القبط كانوا يقرأون القـرآن معنـا في مـدارس السـودان، وفي مدينة أم درمان حي يسمى "المسالمة" وهم أقباط هاجروا إلى مصر، وبعضـهم دخل الإسلام. وقد أسلم منسي في "واشنطن" على يدي إمام مسجدها، وسرعان ما أصبح داعية للإسلام كأنه مسلم منذ ولد، وقد أنشـأ إذاعـة تدعـو للإسـلام، وكان يسألني متحديا:

-أنا دخلت ناس كثيرة الإسلام، انت دخّلت كم واحد؟

-لعلني ليّنت قلوب بعض الناس، أو أزلت بعض سوء الفهم عن الإسلام هنا وهناك، أما أنني أدخلت أحدا في الإسلام فاللهم لا".

وهنا تقطر كلمات الطيب صالح بالسماحة والمحبة والوعي وهـي تمثـل هـذا المفصل الدقيق في حياة صاحبه، مما يكشـف عـن قيمـة هـذه السـيرة باعتبارهـا نموذجا فائقا لرواية لمشاهد ورسومه الصور الإنسانية المفعمـة بـالنيل والحيويـة، مما يثري شعرية السرد العربي.

نوال السعداوي في "سقوط الإمام"

رواية نسوية تجريبية

كتبت نوال السعداوي في مقدمة الطبعة الأولى لروايتها المثيرة "سقوط الإمام" عام ١٩٨٧ تقول: "حاولت أن أكتب هذه الرواية وأنا تلميذة بالمدرسة؛ لكنني لم أعرف كيف أكتبها. الفكرة في رأسها والأحاسيس والشخصيات.. لكن اللغة لا تساعدني. وعاشت معي هذه الرواية تطاردني، وزاد إلحاحها علي في السنين العشر الأخيرة، ترمقني عيون أشخاصها في اليقظة وفي النوم". وليس هذا شأن الأعمال الإبداعية التي تختمر في فترة طبيعية، مهما ولدت بعد مخاض عسير. ولكنه شأن الرسائل الأيديولوجية التي تستولي على كيان أصحابها، وتستغرق حيواتهم بأكملها وتصبح همَّهم المقيم بالليل والنهار.

على أننا لا ينبغي أن نأخذ كلام الزعيمة النسويّة على علاّته، فليست الرواية بالتحديد هي التي ملكت عليها أقطار روحها، وليست الشخوص ولا الأحاسيس هي التي صحبتها طيلة هذا العمر المديد، ولكنها تشكلت بالتأكيد في وجدانها، وتواترت على ذاكرتها، بعد أن احترفت الكتابة، وتمركزت حول قضية استقطبت جهدها، وحاولت تجريب التعبير عنها بأشكال مختلفة، وهي النظام البطركي الأبوي في الثقافة العربية، وما يعنيه في بنيتها السياسية والاجتماعية كما حلله العالم العربي الفذ "هشام شرابي" في كتابه الشهير. ولعل نوال السعداوي أن تكون أقرب إلى الدقة وهي تؤرخ لتبلور هذا الشكل الإبداعي لديها، للتعبير عن وعيها الشقي بهذه القضية المحورية في السنوات العشر السابقة على كتابتها، فهي التي قدمت لها الرمز المركزي الذي يمثل أطراف النظام البطركي، وهو الإمام، باعتباره حاكما مطلقا يتلفع بعباءة الدين، ويخترق "تابوهات" الساسة ومحرمات المجتمع، ليصدم ضميره القومي،

وينقض ثوابته المستقرة في الوجدان، حتى يلقى نهايته المحتومة. ومع أن نجيب محفوظ قد سجل هذا الحديث ببراعة فائقة في روايته المكثفة "يوم قتل الزعيم" حيث انتصرت رؤيته السلبية عن السادات على رأيه الإيجابي في سياسته، غير أنه لم يكن مهموما بالنظام البطركي في أبعاده العديدة، بل كان معنيا بمفارقة السياسة وعبثية المأساة.

أما نوال السعداوي فقد جمعت كل أهدافها في بؤرة واحدة، أخذت تصب فيها حميم صراعها المحتدم مع المجتمع العربي، وهي شخصية الطاغية التي تحكم باسم الله، وتمثل حسب تصورها الأب القاهر والزوج العاهر، فتجمع رموز السلطة كلها في قبضة واحدة تضرب بها وجه الأنثى، المضطهدة المقهورة فاقدة الشرعية.

وهذا تكثيف دلالي يدفعنا لأن نتساءل: هل تساعد عليه تقنيات السرد الفنية، وهل تسعفه وسائل التمثيل الحيوي للمشاهد النامية المتوالدة في أحداث متراكمة، ونماذج إنسانية مكتملة، وهل يجد البنية المحكمة التي تعبر عنه بقوة، لو اقتصر على حزمة واحدة من القضايا، مثلما تفعل سحر خليفة مثلا في صراعها لتحرير المرأة الفلسطينية، أم أنه في إصراره على أن يقول كل شيء عن سياسة السادات وتاريخه ومعاونيه، وعن رجال التبرير من معارضة شرعية وكتاب مأجورين، مما يجعل النص يكتفي بالانهمار في عدد من الصور المركزية الرامزة والمكررة، منها صورة مطاردة الفتاة من جانب ممثلي السلطة وكلابهم التي تنهشها من الخلف، وصورة المنصة التي لقي عليها الزعيم مصرعه وهي تدور مثل الدوامة على مدار النص عشرات المرات لتشفي الغليل الأيديولوجي للكاتبة، دون أن تقوى على بناء عالم مكتمل من مفارقات الحياة وتناقضات السلطة وفتات التاريخ، كذلك تتكرر صور المعارض المستأنس والكاتب الناطق بلسان سيّده ورئيس الأمن المذعور، وصور الزوجات القدامى والجدد وتخالفات السواد والبياض في بشرتهن. وإذا كانت الصور، كما يبوح بذلك بعض كبار المبدعين، ومنهم "جارثيا ماركيث" مثل، تمثل منطلقات سردية أصيلة، لا تقتصر على الأبنية الشعرية، فإن عمل الروائيين بعد ذلك، يتمثل في تمديدها

وتنميتها، ونسج شبكة من العلاقات الغنية بينها، تعتمد على خط زمني مهما كان متقطعا، وتبني -وهذا هو المهم- كيانا كليا متحركا، لا يعتمد على التكرارات، ولا الاستطرادات، ولا الإلحاح على المضمون الأيديولوجي بشكل مباشر. وهذا على وجه التحديد ما يجعل رواية "سقوط الإمام" تدور في حلقة مصمتة، ليس لها مسار تتقدم فيه، بل هي مجموعة من اللحظات المحتدمة في وعي الرواة المتعددين في الظاهر، بينما تنفجر كلها من وعي محركتهم دون أن تسمح لهم بالتمايز والتخالف عن الصورة الضدية لهم، المتراوحة بين الجناة والضحايا بطريقة نمطية، لا تقدم خبرة جمالية بالحياة، بل آراء مسبقة لتوصيفها. فهي تنطق مرة بصوت الإمام، ومرة أخرى بصوت الأنثى المتمردة "بنت الله" التي تطرح أسئلتها البريئة حينا، والآثمة حينا آخر. وتحكي أحلامها وكوابيسها المختلطة، وأصوات الرموز الموالية والمناوئة، دون أن تصنع نماذج بشرية أو تنسج أحداثا ممكنة، بل يغلب عليها الطابع التجريبي، الذي يمزج بطريقة عبثية بين الهواجس والحوادث، اليقظة والنوم، والموت والحياة في غير نظام متّسق، ولا ترتيب يمكن إدراكه. هذا التجريب لا يحافظ إلا على الدلالة المركزية في هجاء النظام البطركي المتحالف مع السلطة والدين لامتهان الأنثى، وهي دلالة لم تكفّ نوال السعداوي عن بثها بحرارة متفاوتة في أعمالها الفكرية والفنية.

الحلم وتخيّل الواقع:

تعتمد الكاتبة على عدد من تقنيات السرد لبناء متخيلها الروائي بقدر من العبثية والفوضى في الظاهر، وبتدبير مقصود في حقيقة الأمر. فهي تعرف أنها لابد أن تتذرع بكثير من الدهاء لتخوض في منطقة المحرمات الاجتماعية الشائكة. وإذا كانت قد عثرت على بغيتها في تسميته الشخصية الذكورية وهي "الإمام" الذي يجمع بين ظلال المقدس والمدنّس، فهي تتردد في تسمية قرينته الأنثى "بنت الله" وتخشى عواقب ذلك كما تبوح في الرواية، "فهو اسم ينتهك المحرمات في حد ذاته، فكيف تجرؤ فتاة أن تحمل اسما محرّما، إلى جانب

حملها جنينا غير شرعي، وقد يباح في المسيحية أن نسمع ابن الله – وهو المسيح – لكن أن نسمع بنت الله فهذا غير وارد تماما". ومع ذلك تمضي الكاتبة متمادية في غيّها الأدبى لتثبت الاسم، كي يكون لها قدر من الحرية والسلطة كما تقول. ثم تراوغ في بعض المشاهد، فتصوغها على صورة حلم، مستثمرة التوافق الشديد بين طبيعة الحلم والأدب، فكلاهما متخيل لا مسئولية عليه في عرف النقد والشرائع. فتترك لراويتها أن تحكي أضغاث أحلامها قائلة: "في الحلم يتراءى لي الله على شكل رجل واقف في الظلمة، ويده اليمنى خلف ظهره. رأسه يلمع تحت الضوء بغير شعر، ووجهه يغطيه الشعر. يرتعد جسمي تحت الغطاء وعيناي مغلقتان. يحرك يده اليمنى خلف ظهره، يرفعها أمامي ويفتح أصابعه.. أتحسس كفه الكبير الحاني، يضع رأسه على صدري وأغمض عيني.. أصحو من النوم وجسمي مبلل بالعرق والرجفة والقشعريرة". وفي مرات أخرى يصبح الحلم كابوسا، وعندما تحكيه لأمها بما يتضمنه من تجديف غير لائق تقول لها إن ذلك من تلبيس الشيطان عليها، لكنها تكرر تلك الصور بطريقة تثير حفيظة رجال الدين عليها، دون ضرورة فنية تبرر تجسيد تواطؤ السلطات الذي تقصد إليه.

لكننا لا ينبغي أن نغفل أهمية المشهد التالي مباشرة للحلم السابق والمختلط به، وهو مشهد المنصة الذي سيتكرر مرات عديدة في هلاوس مختلفة، إذ تقول الراوية "سمعت الطلقات بأذني، ورأيت الإمام يسقط، ووجهه كان معلقا في السماء يعكس شعاع الشمس، دوى الصوت كالرعد، وتحوّل الضوء إلى شعاع نووي، أصبح وجهه ناحية الأرض بلون التراب. فوق المنصّة كان وجهه مضيئا كوجه الله. انقلب عند السقوط وأصبح داكن اللون كوجه الشيطان. لم أكن رأيت الشيطان من قبل، لكنني رأيته في الحلم وحكايات الجدة العجوز. نتجمع حولها في الليل قبل جرس النوم تحكي لنا عن الشياطين وأرواح الجان، كنت لا أزال في بيت الأطفال، لا أعرف وجه أمي ولا أبي. وجه الله أراه في النوم مزدوجا ناعما كصدر الأم من ناحية، ومن ناحية أخرى مخيفا يغطيه الشعر، يتجسد لي دائما على شكل رجل" هذا هو لب المشكلة عند نوال السعداوي،

ليست قضيتها دينية ميتافيزيقية تتعلق بالمقدسات في ذاتها، لكنها "نسوية" ترى في الرجل تجسيد الهيمنة الحاكم باسم الله، وتترك العنان لشخصيات رواياتها – خاصة النساء – كي يكشفن عن المضمر في البنيان الاجتماعي، ويشعلن ثورتهن ضد سلطة الرجل برمزيتها المركزة.

توريات التاريخ والتراث:

لكن الرواية في حميّا الرغبة في التشفّي من الحاكم الإمام لا تكف عن التعريض بما كان يشاع عن حياته الشخصية، وما عرف بعد ذلك من تفاصيل أحداث المنصة، تورد مثلا حوارا بينه وبين زوجته، مع الإصرار على تلقيبها بالثانية "قالت أعداؤك كثيرون، وكلما رفعك الله زاد أعداؤك، ولا تخرج إلى الشارع بدون قميص الوقاية. قلت: الواقي هو الله. قالت: الله وحده لا يكفي إذا انطلق الرصاص. قلت: أستغفر الله العظيم، يا لك من كافرة، لم تنزعي الصليب عن صدرك، ألا تثقين في قدرة الله على حمايتي؟ ألا تؤمنين بالله والنبي محمد؟ قالت: منذ ليلة زفافنا أخرجت من قلبي المسيح، وآمنت بك وبالله والرسول. ولكني أخاف عليك من أعدائك. قلت لست ذاهبا للقاء الأعداء. سألتقي بشعبي الحبيب وجنودي الأعزاء".

ثم تصف الرواية في مشهد آخر خديعة الصلاة على حماته المسيحية في مسجد عمر مكرم تمويها على الشعب، إلى غير ذلك من الإشارات من أشكال التعريض بشخصية الرئيس الإمام، مما لابد أن يثير عليها حفيظة أنصاره السياسيين.

وإذا كانت الرواية توظف الأحلام وتجاور الأصوات فإنها تستعين بفلذات هامة من التراث، تدرجها في سياقات مختلفة، فتعمد إلى تحريك قصة شهريار مع خيانة الزوجة والعبد الأسود لتعيد إنتاج شخصية شهرزاد بمستويات مختلفة، وتوظف كذلك طرفا من رسالة الغفران للمعري في مشاهد القيامة وعبور الإمام على الصراط المستقيم بصحبة زوجته الأولى التي تركبه خلفها "زقفونة"

لكن ربما كان أطرف العناصر التي توظفها من التراث ما يشير إلى موقف الرجل العربي من جسد المرأة؛ إذ ينادى الرئيس الإمام مسئول أمني ويأمره أن يحضر له جارية عذراء يحدد له أوصافها، فهي لابد أن تكون "رشيقة القدّ، قاعدة النهد، كحيل الطرف، رأسها صغير، وردفها ثقيل. تمتاز ببياض أربعة؛ وجهها وفرقها وثغرها وبياض عينيها، وسواد أربعة: أهدابها وحاجباها وعيناها وشعرها. وحمرة أربعة: لسانها وخدها وشفتاها مع لَعَس. وغلظ أربعة: ساقها ومعصمها وعجيزتها، وسعة أربعة، جبهتها وجبينها وعيناها وصدرها. وضيق أربعة: فمها ومنخرها، ومنفذ أذنيها، والمنفذ الآخر وهو المقصود الأعظم من المرأة".

وإذا كانت الرواية مزدحمة بالأصوات والشذرات التراثية والرؤى السوداوية فإنها تختتم بالمحاكمة التي يتصارع فيها عالم الرجل والأنثى وتعلن بعدها المرأة: " كل شيء يموت في قبل العقل، مهما نلتم من جسدي ظل عقلي بعيد المنال، كعين الشمس في النهار، كعين السماء في الليل"، معلنة بذلك انتصارها الوهمي على الآخرين.

ومهما كانت شطحات نوال السعداوي في هذه الرواية مسرفة على نفسها وعلى القراء، فإن مبدأ احترام حرية الإبداع، يجعلنا دائما نؤكد أن الكتب تناقش ولا تصادر، وأن الإبداع الأدبي يستحق الحفاوة النقدية لا القمع الذي أصبح عارا على الثقافات الحية.

جمال الغيطاني في رشحات الحمراء

ظننت في البداية أن مواجده ستتقاطر على تحفة الأندلس في قصـر الحمـراء، لكنني سرعان ما أدركت وهمي، فهو يسجل دفاتر التكويـن، هـذا هـو الكـراس الثالث، لابد أن يرتبط بالصبا، يمسك بجذورها الأولى، يرديها بكلمـات حانيـة مستقصية، تمعن في استحضار الحـواف الرجراجـة في طيـات ذاكرتـه، ينحـت بضمير المتكلم نصبه الذاتي في هذا السرد، فيخلق موضوع تأمله حتى ليبدو أكثر توهجا من الواقع الملموس. هل يصف قريته الأولى في صعيد مصر "جهينـة" ومـا لديها من أخبار تشكِّل مشاعره وهواجسه وتوهماته فيطرح على خارطتها ما علق بذاكرته، أم هو يبتكرها مرة ثانية برسومه السردية؟ تـبرز منـها امـرأة؛ تسـري إليه عبر أسطح البيوت المتلاصقة، تجسد سحر الأنوثة الـذي سـيصبح وشمـا في مخيلتـه، ولونـا مشـعا في مآقيـه. إنـه ينتقـل بـها مـن التجسـيد إلى مـا يشـبه التجريد، تتحول الحمراء، وهذا هو اسمها، لتصبح مطلق المـرأة الـتي يستنشـق عبيرها في كل الملامح، ويلتمـس حواضرهـا في مختلـف الأمـاكن، ليقيـس علـى أنحائها جميع الأبعاد فيما بعـد. إنـها دائمـا قريبـة مـن لاوعيـه " في مكـان لا يمكنني تحديده أو تعيينه. تنظرنـي، تتـابعني لذلـك يجـب الالـتزام. هـذا مـا صرت إليه فيما بعد عند وقوعي أسير هوى أو بـدء جذبـتي، مـهما ابتعـدت أو قربت. عرفت من يقمن في ديار نائية، بلاد غير بلادي، وغير ذلـك إذا مشـيت في مدينتي، أو حتى داخل بيتي، أراعي ولا أفرّط، أحرص، لا يبدو مني إلا ما أتصور أنه سيلفت نظرها.

ولا أبدي إلا ما أرضى عنه، ثمة مـن ترقبـني مـن موضـع مـا، مـن توقيـت معلوم، تقتفيان أثرى وترقبان كافة ما يصدر عني. إلى الحمراء تمتّ أصولي كافة إذ تداعبني أخفض صوتي، إذا تولى عنى أتعلق بها، كأن الحضـور كلـه مرتبـط بها. أقتفي أثرها عند صعودها السـلم، وإذ تختفـي يبـدأ هجـاجي (!). أوشـك

على البكاء لأبقيها لحظات في مداري. لكنني لا أفصح، ألزم. أستدعيها بمخيلتي، يصير حضورها عندي أقوى، وشاغلي بها أمتن. وهذا أيضا ما غلب عليّ فيما تلا ذلك. بالطبع لم أدرك ذلك إلا بعد انقضاء مراحل، والمرور بأطوار. فشوقي متّصل بالبعيد أبدا، ونزوعي إلى الغائب بعد تفرقها على من عرفتهن، وبحثي عنها فيما يمتّ إليهن. عند كل منهن شيء منها، وعنصر أحيانا يظهر، وأحيانا يستعصي على إدراك الحواس كافة".

وإذا كانت هذه الكتابة التي تحاول الإمساك بقاع البئر في ذاكرة التكوين الهارب تخصّ الذات، دون أن تعبر عتبة السرد في منطقة الشعر المنحوت، فإن ذلك يعود في تقديري إلى متابعة مظاهر حركية الزمن في المراحل المختلفة ووصف فعله في الحلول، وأثره في التحولات، مع الجنوح كما لاحظنا إلى شيء من المبالغة الغنائية في تثبيت الصورة المتحركة بطبيعتها، وكأن الراوي يفيد من معطيات علم نفس الطفولة وما يتناثر من أدبياتها في الكتابة المعاصرة، ليقوم بصياغة نموذجه عن "الأنثى الأم" وهي تلك التي تلخص الجنس وتتوزع تفاريق على أعضائه. تمثل "المعيار" الذي يحكم مقاييسه وأنماطه، وتكمن خلف جميع الأشواق المستطيرة منه.

وفي اللحظة التي يجنح صوته فيها لينزلق إلى ضمير المثنى المؤنث بدلا من ضمير المفرد في جملتين تشذان عما سبقهما ولحقهما، يبدو أن هذه الأم قد ازدوجت مع قرينتها –الزوجة– في فعل المراقبة المطارد، إذ "تقتفيان أثري وترقبان كافة ما يصدر عني" بحيث تصبح فلتات القلم كما هو متداول أشد دلالة على مكامن الشعور من أنساق الكلام المنظم وتظل الكتابة بهذا المنظور حفرا في ثنيات الذاكرة المختبئة، بغية استقصاء ما يرشح فيها من وعاء العمر بأكمله.

وقد تؤدى ملاحظة العلائق الخفية بين الملامح والحركات إلى جلاء الجهد الفائق الذي يبذله المبدع كي ينظم حبات الذكرى في عقد مؤتلف، فقد عمد إلى كلمة تمثل سر الرابطة بين أجزاء هذا الدفتر ووجوهه المختلفة هي كلمة

"رشحة" بدلالتها المائية الحسية التي تشير إلى تسرب الأثر عبر طبقات مختلفة، حتى لينضح في غيره بشكل مادي ملموس. من خلال "الرشحات" يربط الراوي بين شخصيات متباعدة في الزمان والمكان من تجليات الأنثى في وعيه، لكن يظل الرابط الذي لا افتعال فيه هو ذات المبدع التي تصنع تلك العلائق، فكل منهن قد حفرت خطا في ذاكرته ودفعته لأن يتساءل عن قوانين هذه الذاكرة وكيف تعمل، كيف تحفظ وتنسى وتستدعى وتسقط من حسابها بعض العناصر، وهو تساؤل يجعل الرواية حفرية مدهشة في كوامن اللاشعور عميقة في تحليلها لأصداء الألوان والحركات وأوضاع الأجسام وشكل الأرواحٍ لنماذج بشرية نسائية أمسكت عملية التدوين بأبرز مقوماتها وصنعت طرفًا حميما منها، إنهن نساء مكتوبات خلقن على الورق، لا يضعف من حياتهن الفنية ما يتراءى من جهد مصنوع يتكلف الربط بينهن عبر الرشحات ولفتات المواقف، لأن المنبع الذي ينبثقن منه هو ذاته منبع الشعر الغنائي في قلب الفنان المبدع.

قطع الزوائد:

جمال الغيطاني صاحب أسلوب سردي مميز، له ملامحه المحددة ولغته الخاصة، نمت لديه تقنيات فنية في القصّ، مبعثها الغالب نوع من التدخل الإرادي لهندسة السرد وإخضاعه لنظام إبداعي متسق. مما يتطلب كبح جماح الاسترسال والترهل، وتحقيق درجة قصوى من التركيز والاقتصاد. ولأنه يمتح في دفاتر التكوين خاصة من الذاكرة التي يشعلها التخيل ويضيئها بما يحتمل أن تكون قد اختزنته من خبرات إذ ليس الواقع الذي حدث هو المحكّ الحقيقي لصدق الكتابة، وإنما الحقيقة المتماسكة والكذب المسوّى الذي تنشئه عملية التدوين. يعترف الغيطاني بتلقائية مدهشة، تذكرك بأسلوب شيوخه الأقدمين، ببعض مظاهر هذه الصنعة الفنية. يروي في الفصل الثاني مثلا قصته مع فتاة أخرى تعلق بها في صباه عن بعد، أو لنقل قصة الراوي حتى لا نقع في مشكلة اختلاط السيرة الذاتية بالكتابة السردية التي لم تخضع لميثاق السيرة

المعروف من التصريح بالاسم والتوقيع والتوثيق والشهادة على النفس، يقول عن تلك "الآتية": "لعقود متتالية ظننت نادية مصدرا، لكنني أدرك من خلال هذا التسطير أنها ليست إلا رشحة منها (أي من الحمراء) وترديدًا أبدأ بالتساؤل: هل هفوت نحوها وملت، لأنها كانت آتية دائما تدخل مجال بصري عند قدومها من داخل أو خارج، تماما مثل ظهور الحمراء فوق السطح، هل حدد بزوغ الحمراء أول شرط عندي لتحقيق ميلي؟ أن تأتي! لا يمكنني القطع، لاح ذلك أثناء تدويني".

لكن التقنية البارزة في هذا الجهد الواعي للإمساك عن الثرثرة والاقتصاد في التركيز أنه كثيرا ما يلجم قلمه عن الاسترسال، مرجئا إشباع ما يشير إليه إلى مناسبة أخرى، فهو في هذه الصفحات مثلا يتطرق إلى أهمية الاسم في تحديد ملامح الشخصية ونوعية وعينا بها قائلا: " أعرف القوة الكامنة في الاسم، كيف يمنح صفات معينة لصاحبه كلما تردد، فهذا يعني البقاء بصورة ما حتى بعد تبدد الكينونة الحافظة. ولى فيما يتصل بالاسم تدوين طويل مفصل، ليس هنا مجاله، غير أنني أؤكد ما أدركته".

وعندما يعمد القارئ إلى فك شفرة ضمير المتكلم، أو إحالته إلى مرجعه في جملة "ولى فيما يتصل بالاسم" فإنه لن يكتفي بالإحالة للراوي كما يفعل الناقد، بل سيحيل الضمير فورا إلى المؤلف ذاته، ليعرف له جهده في ضبط إيقاع القص حتى لا يستطرد إلى ما يخرجه عن عالم الرواية المحددة التي ينصب خيمتها. وكذلك يقول الكاتب بعد صفحات قليلة "مكانها مؤطر بزمانه، ولأن وقتها ولى فقد راحت مواضعها كلها، رغم أن الحارة باقية، والبيت الذي رفعت وجهها صوب شرفاته ونادت. الزمن يولّي، والمكان أيضا ، وهذا أمر دقيق ربما فصلت الحديث عنه ولكن في غير هذا الموضع".

شهوة الاسترسال في القص هي أخطر ما يهدد الفنان الحريص على التكثيف وضبط بؤرة العمل الصافية قبل رصد الصورة المتخيلة بدون غبش أو ضباب، وهذا ما دأب الكاتب على التصريح به وطرد نداءات الغواية الحافة، وهو يماثل

ما نلاحظه في الشعر أيضا من ضرورة غض النظر عن غواية الحوريات الزائفات وتمييز النداءات الصادقة في عمليات التمثيل والتخييل. على أن ما يفعله الكاتب هنا من البوح بصنيعه يضيف ملمحا جديدا لهذه التقنية ويحولها إلى وعد بالإشباع في السياق الملائم، وهو وعد يتكرر كثيرا في هذا التدوين خاصة.

السيرة الإبداعية:

تقدم دفاتر التكوين بشكل عام، و"رشحات الحمراء" بصفة خاصة نموذجا متراوحا في الكتابة السردية، لا يقع بشكل قاطع وصريح في منطقة السيرة الذاتية، لأنه لا يتضمن شروط عقدها، ولا يبعد عنها كثيرا في صناعته لمتخيل غير خالص، مما يمكن أن نطلق عليه "سيرة إبداعية"، وهي تعني الاتكاء على أبرز عناصر التجربة الذاتية واستقطارها، ومزجها بما يحلو للكاتب من توهمات وأحداث تلعب فيها الرغبة دورا لا يحتاج إلى توثيق. أي أنها سيرة متخيلة، مبدعة بأشكال من الرؤى الملتبسة لما كان يمكن أن يحدث في الواقع، بغض النظر عن حرفيته، إذ يكتفي بالاستجابة لحالة الكاتب عند التدوين فحسب، ويعتمد على ما تمده به الذاكرة وتسعفه طاقة التخيل على تصوره عن ذاته وماضيه.

وجمال الغيطاني يبث إشارات عديدة تؤكد هذا الطابع في روايته الجديدة، فهو حينا يحدد عمر الراوي بدقة توازى التاريخ الحقيقي لميلاده عام خمس وأربعين، وصدور الكتاب الأول له قبيل شتاء عام تسع وستين، واشتغاله بفن السجاد، والتحاقه بكلية الفنون التطبيقية دون أن يتم دراسته، ولو صدقت هذه المعلومة لأضافت إليِّ شيئا لم أكن أعرفه عنه، وعمله في إحدى جميعات فنون النسيج اليدوي، كما أننا نجده يحيل أحيانا إلى ما كتبه في رواياته وقصصه، مثل قوله: "تلك لور التي سردت أمرها في كتاب التجليات فليطالعه من يرغب" وقوله: "ظللت أشعر بالامتنان لصاحبي ولسجاد بخارى، ولمهارته التي دفعت والدتها إلى طلب ثلاثة أبسطة مثل المنسوجة في بخارى العتيقة التي بلغتها في عام سبعة وثمانين، وجرى لي فيها ما دونته في رسالتي عن الصبابة والوجد".

وكذلك يشير إلى أحداث دونها في قصص قصيرة نشرت بالفعل، وأخرى لم ينشرها خشية العواقب، مثل ما جرى له مع ورقاء النجدية التي لم يعرف لها مثيلا، فهي "قامطة، حاضنة، مستعصية، منيعة الزوال، تلك لها تدوين يطول شرحه لا تسمح ظروف النشر الآن بإشهاره على الخلق، أودعته مكانا قصيا علّه يرى النور يوما. حتى بعد أن أقضي، عندما يعي قومي وتنزاح عنهم مغاليق".

والواقع أن هذا اللون من السير الإبداعية أشد تلاؤما مع طبيعة الحياة الثقافية العربية وشرطها الصارمة، من الاعترافات العلنية التي ما يزال المشرق العزبي بمنأى عن تقدير دورها في إثراء الوعي الأدبي والفني بالحياة الخصبة للمبدعين والتنوع المدهش لمستوياتها، فما زال "الستر" هو القيمة الأغلى عندنا من "الصدق". لكن ربما كان أبرز ما يتبقى في ذاكرة القارئ من هذه الاختراقات التي يحسبها الراوي شجاعة جريئة تتميز بالحرية، هو أن معظم ما أفاض في شرحه منها كان مجرد توهمات مراهقة لم تتجاوز نطاق رغباته المكبوتة، وأنه بنبرة اعتراف تخلو من المرارة والزهو معا قد فصل أحيانا بعض مظاهر خيباته مع النساء اللائي صددن عنه، وأرجع ذلك بطبيعة الأمر لاختلاف الثقافات والحساسيات. وعندما أجمل في سطور قليلة ما يعتز به من غزوات ناجحة خضع لمقتضيات الأعراف السائدة.

وهنا يتعين علينا أن نشير إلى أمرين على قدر كبير من الأهمية النقدية:

أولهما: اعتبار الأعمال الإبداعية ذاتها هي المتن الأساسي في التدوين الأدبي، والإشارات الرابطة بينها وبين وقائع السير وأخبار الكتاب مجرد هوامش شارحة مضيئة، ليست لها قيمة فنية تتجاوز حدود أهميتها البيوجرافية في تاريخ الأدب، ويظل تماسك المتخيل وتكويره لمنطقه الداخلي هما مناط التركيز في القراءة التحليلية.

وثانيهما: أن تلك الأعمال المستبطنة المعمقة، بما تحاول النفاذ إلى أقطاره في جذور التجارب الجمالية للمبدعين في الواقع المعاش تضيء مساحات عريضة من النصوص. لكن تظل المنطقة التي ما زال كتابنا يحجمون عن تفصيل مشاهدها

وذكرياتها هي قصة تخليق الأعمال الكبرى وما أحاط بها من ملابسات وشواغل باطنية وخارجية.

من هنا فإني مشوق إلى الدفتر الرابع من تكوينات جمال الغيطاني، لعله يشرح فيه بالتفصيل حكاية رواياته وقصة علاقته بالكتابة التراثية وتاريخ لغته وطقوسه في الكتابة وأسرار مواجده ومواجعه، وحلاوة مباهجه عند كل إنجاز من أعماله الجميلة.

نوافذ النوافذ:

يواصل جمال الغيطاني وهو يطرق باب الستين من عمره مشروعه المثير في دفاتر التكوين، ليجعل من عجينة تجاربه الحيوية منذ الطفولة الباكرة، خميرة معتقة، تنمو فيها نوازعه الشهوانية، وتطلعاته النورانية، وقدراته الفذة على خلق اللحظات، وتسجيل الأحلام، للإمساك بمفاصل جماليات الأمكنة الهاربة في ذاكرة الأزمنة البعيدة. مبتكرا شكلا جديدا للسرد، يعتمد على تخطيط القطاعات الطولية والعرضية، وتكرار الوحدات المنمنمة الدقيقة، بشكل يضاهي إبداعيا ما بدأ به حياته من العمل في تصميم السجاد العربي والفارسي بتقاسيمه البديعة.

وكأنه بهذا الاستغراق في استبطان الذات، وقياس حرارة مشاعر الصبا والشباب، وذبذبات نبض الوجود الداخلي، يجسّد النقيض المقابل لشواغله الصحفية العامة، وهمومه الحرفية الملتزمة. كأنه يعوض المساحة المشغولة بالآخرين ومواقفهم بتلك التجليات الحميمة التي لم يسبق لكاتب عربي أن كرّس لها مثل هذا الجهد المصفى في الاستقطار واعتصار الرحيق المركز. فبعد أن توقّف عند "خلسات الكرى" لمخايلة الأحلام، طارح الأسفار ووسائل الانتقال في "دنافتدلّى" بحسّ صوفي معراجي، قبل أن ينتقل إلى البوح المبحوح بالعشق وتجليات البهاء الأنثوي في "رشحات الحمراء" داخل كيانه الشفيف. ويظل الراوي مصرًّا على ضمير المتكلم دون مراوغة في الدفتر الرابع الصادر أخيرا

بعنوان نافذ هو "نوافذ النوافذ" ليكشف عن رمزية النوافذ في عوالم المادة والروح معا، وهاجس المراقبة منذ الصغر؛ ذلك الذي يميز المبدعين عن غيرهم من البشر العاديين. فهو في حقيقة الأمر يجسّد في هذا الدفتر مولد فن مراقبة الحياة وتوصيفها وسرد مشاهدها كما يتمثل في فنون القص. وقد لجأ لتخطيط طريف لنوعيات النوافذ؛ حيث عرض أولا لفتحات الوعي الأولى، ثم لنوافذ الفزعات ونوافذ الرغبة والسفر والظهور، قبل أن يصل إلى نوافذ الروح والفن التي يطلق عليها المؤدية. ومهما كان التخطيط ذكيا ومتقاطعا ومبلورا لوحدات شبه مستقلة في حكايات متناثرة فإن إيقاع السرد ونبرة الحميمية وألوان الاعترافات والاستطرادات الشجية تلقي بضوئها المتماوج على الفصول لتصنع لها نسقا على غير مثال في الكتابة السردية المعاصرة.

هندسة الأمكنة:

يرسم الغيطاني صورا تشكيلية لهندسة الأمكنة التي تفتّح وعيه فيها، في درب الطبلاوي بالجمالية خاصة، حيث يلغي المسافة بين الراوي والمؤلف عمدا، مازجا السيرة الذاتية بالتمثيل المتخيّل، في جرأة لم يتعوّد عليها أهل الصعيد الغيورين على حياتهم الخاصة؛ فيصف كيفية بزوغ هذا الولع لديه قائلا: "إقامتي مع الأهل في غرفة مستطيلة الفراغ، الطابق الخامس الأخير، الباب يؤدي إلى السطح الفسيح المتصل بالأفق الدائري إلى دورة المياه المجاورة. أما النافذة ناحية الغرب فالفراغ الذي تؤطره مستطيل، تطل على الدرب ... بنايتنا أعلى البيوت في الدرب، يمكن للرائي أن يتابع ويرقب سائر من يشرف عليهم. ربما من تلك الأيام اعتدت التحديق عبر النوافذ إلى الأفق، أو النظر إلى ما يواجهني، تخيّل الصلات واستنتاج العلاقات. عندما أصل إلى فندق، أو مقر جديد أبلغه لأول مرة، قبل أن أفتح حقيبتي، أتطلع عبر النوافذ أو الشرفات إلى ما يمكن رؤيته. سواء كان ممكنا فتح المصراعين أو لا، ربما يعود ذلك إلى إطلالة العصر تلك، وقعادي صامتا بجوار أمي، ترى ماذا جال بخاطرها عبر تلك السرحات؟ لا يمكنني أن أعرف ولن ... لا أقدر على الاستعادة".

هنا تعمل طبيعة الصعيدي في الراوي عملها الخفي؛ فهو يرقب الآخرين دائما، يتحدث عنهم، فإذا ما امتدّ حديثه إلى الداخل اقتصر بشكل صارم على وجوده الفردي فحسب، دون أن يستطيع المساس بالكيان الأسري المقدس بغير عبارات التبجيل. وعندما ينساق قلمه ليتساءل عن سرحات الأم في تلك العصاري تتضافر أدوات النفي لن ... ولا لتبعد شبح الاستعادة والاستيهام، ليقتصر في تذكره على حالاته الخاصة فقط، فهذا ما بقي من غيرة الصعايدة لديه، أما فيما يتصل بشخصه فقد أصبح قاهريا مدينيا لا يجد أيّ حرج في الكشف عن المشاعر والبواطن لدى راويه الذي يوازي كل الرواة الآخرين ولا يختلف كثيرا عن دائرة المتخيّل المطابق للواقع.

على أنه لا يترك ذلك لفطنة القارئ، بل يحرص على الإشارة النافذة إلى صميم تكوينه، فهو شغوف مثلا بألف ليلة وليلة، وعندما يعرض للعالم الغرائبي فيها يقول "أستعيد بعض حكاياتها، فكأنها من تجاربي المعاينة المحسوسة، قراءاتي الأولى تمتزج بتجاربي، لا أدري أيهما الحقيقي والمتخيَّل، كنت أحوّل السطور إلى صور ومواقف وانفعالات ... إن قوة التخيل فاقت ما عرفته من الواقع، حتى إن الأمر مستمرّ معي، أستعيد الملامح، فيبدو من عرفتهم عبر السطور أقوى حضورا وأوضح ملامح من الذين جالستهم أو عايشتهم أو أصغيت إليهم، يَرِدُ عليَّ هذا كله بدون ترتيب، أحيانا يبدو الأبعد زمنا أكثر قربا مما يليه، الذكريات تختار نفسها، والصور المتبقية ترد إلى وعينا بتدبير منها وتطوّع منا". إن هذه التأملات في طبيعة عمل الذاكرة لدى المبدع والمتلقي فينا تضيء لنا مناطق غامضة من كينونتنا، فالشخصيات الأدبية التي أبدعتها عبقريات كبرى أشد حياة وأخصب وجودا من الأشباح التي تحيط بنا، لأننا نفذنا بفضل بصيرة كاتبها إلى صميم سرها، أصبحنا نعرفها فيما تعلن وتبطن، فيما تقول وتفعل، مما يضفي أبعادا معرفية وجمالية عليها لا نقوى على منحها للبشر من حولنا، بهذا يجعل الفن خبرتنا أعمق وحياتنا أطول، وتصبح إعادة ترسيم الأمكنة وسيلة باهرة لقياس إنسانيتنا، والإمساك بمدى ما

فينا من نبل وهشاشة معا، ومدى حاجتنا إلى حرية الحياة والتخيّل في آن واحد.

نوافذ التجاوز:

تظل نوافذ الرغبة هي الأعرض والأكثر تشويقا في إطلالات الغيطاني النفاذة المتوقّدة. فهو يعرف كيف يعيد توصيف لحظات الشبق كل مرة يدخل إلى عوالم هذه العلاقة السحرية للأجساد الفائرة. وعلى الرغم من تعدد إحالاته إلى موصوفات سبق له أن تناولها في أعماله الأخرى فإنه قادر على أن يفاجئنا بالجديد المدهش في هذا السياق، قادر على أن يمسك بخيوط الفتنة النورانية وهو يقول مثلا عن "فاليريا" أمرها معروف مدوّن في رسالتي إلى صاحبي عما كابدته من صبابة ووجد، عيناها بهما مسٌّ من زمرد نقيّ، وشيء من عقيق. فما أعجب وأغرب امتزاج الأخضر بالعسليّ الغامق المائل إلى البنيّ. غير أنها بعد إطلاقها صيحة الأوج ترسل ضوءا خفيّا قادما من داخلها، فيه الرضى وفيه المنى وفيه السبعة أراض ... لمعة جوانية من بحر الصين وساحل المحيط وما خفي عن البحارة الجوابةً ... تتصل النوافذ عندي بالرغبة لأنها مفضية إلى الآخر، إلى الجانب المقابل. لا أرى أنثى ممن لفتن نظري إلا عبر نافذة، فإما مفتوحة أطل منها عليها مباشرة، وإما مواربة أختلس وألغي المسافة بالمخيّلة، وإما مغلقة ننفرد بها: كل نافذة مؤدية بالضرورة، إما إلى معرفة أو كشف. كل نافذة اتصال، تجاوز لما نعرفه إلى ما نجهله".

عشرات الحكايات التي تنخرط من منظور النوافذ التي يطل منها الراوي تمثل حيوات صغيرة، مفعمة بالحرارة والنضرة؛ حتى تلك التي قامت في الزنزانة الكئيبة عند اعتقاله، أو التي أطل منها وهو مخفور بالحراس يستقل سيارة الشرطة في طريقة إلى السجن دون أن يدري هل سيتاح له أن يعود مرة أخرى للنواصي التي يمر بها في الغسق والشوارع التي تتثاءب أمام عينيه. مشاهد محفورة تنتقل إلى الذاكرة المشتركة بين الراوي والقارئ لتعبق برائحة الوجود وتشهد على ديمومة الفن. لكن الراوي عندما يصل إلى منافذ الروح تتفجر لديه كل الطاقات المذخورة من الحسّ التشكيلي، مما لم تستنفذه مهنته

الأولى في تدبيج الألوان والرسوم. يصل به الوجد إلى درجة عالية من التوق للمجهول واستكناه ما وراء المادة والتحديق في الدلالات الغائرة. ومع أنه يولي عناية خاصة للوحات النوافذ عند الرسام إدوارد هوبر الأمريكي، لكنني سأتوقف عندما رآه بمقبرة "ما" بالجبل غربي الأقصر "رأيت تحت مقعد فوقه القرابين صورة كلب يلهو بسمكة... كل الأشكال راحت من ذاكرتي عدا هذا الكلب والسمكة الصغيرة، ومشهد آخر لثلاث راقصات يرتدين غلالات شفيفة، إحداهن سمرتها غامقة، اعتدت رؤيتهن لأن المشهد طبع على ملصق إعلاني يروج للسياحة. عندما رأيت الأصل في الركن التحتي من الجدار دهشت أنهن أصغر مما يظهرن بالملصق. لقد اعتدت على أحجامهن المطبوعة، وكان لا بد من زيارتين حتى أنسى النسخ وأستوعب الأصل. في الزيارة الثالثة أصغيت إلى الأنغام المصاحبة لرقصهن الإيقاعي عبر الألوان التي ما تزال ماثلة منذ أن وضعها الفنان المجهول اسمه عندي، المسموعة أنفاسه من خلال خطوطه ومساحات الأصفر والأخضر والأحمر. والمكشوف لي عمقه ودعابته من خلال وضع هذا الكلب ولهوه بالسمكة. لماذا كلب ولماذا سمكة؟ هل علق المشهد بذاكرته صباح اليوم الذي قصد فيه إلى المقبرة ليرسم جدرانها، ليحفظ بعض مشاهد الحياة اليومية خلال رحلة صاحبها الأبدية؟ ربما في التقاط المشهد حذق بيّن وسخرية دالة تعنيني وتؤكد ميثاقي".

ما يعمد إليه الغيطاني في هذا الفصل، وفي النوافذ كلها، من فتح باب قراءة الأشكال، وتأويل الألوان والحركات، والإلماح المقتصد إلى أنه بصدد إغلاق نوافذ الخارج، والتفرغ لاستبطان نوافذ الداخل وفتحات الروح، للتأمل السردي في الحياة والموت خلال التجارب الكبرى والخمائر المطمورة في القلب، كل هذا يجعل من المتون مجموعة من السبائك الثمينة، تفترع نمطا جديدا في السرد، لا يتابع حكاية مركزية تغطي قطاعا كاملا من الحياة، بل ينسج مجموعة من القطع الوثيرة المجدولة بإحكام وليونة من الواقع والمتخيَّل، والمتضمنة عددا كبيرا من العُقد في كل سنتيمتر مربع، مما يرتفع بقيمتها الجمالية في عالم الفن، ويضمن لها ثراء المعنى وخصوبة المشاعر ونضرة الإبداع.

إدوار الخراط يرسم مضارب أهوائه

تحت هذا العنوان الدّالّ "مضارب الأهواء" ينشر المبدع المكثار، إدوار الخراط، مجموعة قصصية جديدة، تبلغ بإنتاجه الخصب المتنوع مشارف السبعين كتابا حتى الآن. كثير منها يدخل في دائرة الروائع، منذ رامة والتنين، حتى طريق النسر. الأمر الذي يعطي معنى، ولو بأثر رجعي، لما كان يزعمه من منافسة نجيب محفوظ، واستحقاقه الجائزة بديلا عنه أو رديفا له، وإن لم يبلغ في نقمته شطط الراحل يوسف إدريس، الذي طاش صوابه يوم إعلان النوبل، لخديعة ماكرة تبرع بها أحد أصدقائه من النقاد.

أصبح إدوار الخراط اليوم، شيخ طريقة سردية، تقف على النقيض من طريقة محفوظ التي وصفتها يوما بأنها درامية الأسلوب، موضوعية المادة، اجتماعية الرؤية. أما طريقة الخراط فهي غنائية ذاتية، تتميز بطابعها الشخصي، ونبرتها الشعرية العالية، وتأتي هذه المجموعة القصصية لتؤكد ذلك الطابع؛ فهي تتكون من أربع عشرة قصة قصيرة نصفها يروى بضمير المتكلم، ويعبر أساسا عن الراوي/ الكاتب، والنصف الثاني يراوغ هذه الوجهة الذاتية البحتة، ليقدم قطعا مبتسرة من حيوات الآخرين ومصائرهم التي لا تبعد كثيرا عن عالم الخراط، إنه يكاد يؤرخ لفترات صباه في هذه المجموعة، ويمتح من معين أهوائه التي لا تنضب، وبئر ذاكرته التي لا تغيض، ونادرا ما يعطي للموجودات الخارجة عن ذاته حقها في الكينونة المستقلة، بل يمنح خياله حرية فائقة في ابتكار الوقائع وانتحال التفاصيل والتساؤل عما إذا كانت قد جرت بالفعل، شريطة أن تكون من تجاربه، في لعبة تخييلية مرحة، تعطي لإبداعه السردي مذاقا متفردا في الثقافة العربية، لا تقف عند حدود التجريب الطليعي الذي كان ينادي به، ولا الحساسية الجديدة التي يدعو إليها، بل يتجاوز ذلك إلى

التأصيل الخلاق لواحد من أغنى الأساليب السردية المحدثة وأحفلها بالتوهمات الشائقة.

شذرات من السيرة:

ربما كان الهوى الأول في مضارب الخراط، وفي هذه المجموعة تحديدا، يهب من إسكندريته، حيث يستحضر ذرات وعيه الباكر بها، ومعايشته الحميمة لرباها ورمالها وشرفاتها، يرسم رؤاه الممتدة لوقائعها العتيقة والمحدثة، وهو يبثها مواجدة ونوبات شغفه، يلخص مثلا تاريخها في قصته الأولى "روزا وأديل" قائلا:

" أما هو فقد رأى أن "البيبليوتيكا ألكسندرنيا" تقع على ربوة الشاطبي، وأن مدافع العرابيين مسدّدة إلى البحر، مدوّرة الأجساد قصيرة الفوهات، لامعة تومض وضاءة لم يعتورها صدأ، منافحة عن إسكندريتها المصرية، وأن الفرقاطات والبوارج قد تماسّت مع خط الأفق، وفي رؤياه كانت أعلامها منكسة، ماركوس أنطونيوس حليقا جدائل شعره رومانية منسدلة مشعثة على جبينه، خنجره في منطقته على الخاصرة، ورداؤه الأرجواني قصير على ركبتيه، استبدت به سورة عشق مستحيل ضربت أساريره بالأسى واستسلاف الموت. كان منكفئا حسيرا رجع مهزوما من أكتيوم. نلسون وبوناباترته معا غارقان أمام السلسلة، قصف المدافع المتبادل من صفائح السفن الراسية تتأرجح على أمواج البحر الميت كان يصمّ مسامعي.. رأى أنه يدخل إلى قاعة الاحتفال بافتتاح المكتبة، وأن ثمة ساحة لاستقبال السادة من الأمراء والكبراء والوزراء، الياقات المنشاة والبابيونات المزدهرة والبدل السموكنج السوداء على قمصان شرسة البياض يانعة الأكمام، والسيدات من نجمات السينما وكرائم الأسر المالكة التي مازالت تحتفظ بألقاب من قبيل الدوقات والبارونات والبرنسيسات في فساتين السوارية مكشوفة الظهور، تجسد تدويرات النحور وتنسدل في تناويف الساتان.. سمع خطيب الحفل يشير إلى الإسكندرانية الحقيقيين والمزعومين، داريل وانجارتي وكفافي، قاليماخوس ورجب وجبريل والصاوي وعوض ورمزي

ومرسي.. لكنه لم يأت على ذكر الخراط، فقال دائمـا في الأفـراح منسيّون، ولم يعتوره أدنى مساس".

الطريف أن هـذا ليس محـور القصـة ولا زمنـهـا ولا شـخوصها، إنـه مجـرد استطراد شخصي للراوي/ الكاتب، أفضى فيه بذات نفسه، بمناسبة حديثة عن معالم الثغر وقريبته التي كانت تمشى في الأربعينيات مـن الشـاطبي إلى ستانلي كل يوم وتسمع تحيتها في شرفة الدور الأول وهي على البحر، يستعيدها بحرقة الإسـكندراني الممتزج بأعراقـهـا والنـاطق برطانتـهـا والمستحضر لكـل الطبقـات الجيولوجية في تاريخها العريق، ليثبت لنفسه أولا أنه أولى بـهـا مـن الآخريـن، خاصـة المزعومـين. وفي سـبيل ذلـك يـهتك الـراوي باستخفاف فـوارق الزمـان وأطياف المكان فكل استطراد مشروع لديـه مـا دام ينبـع مـن الـذات ويصـب في التغني بها دون أن يعنى ببنية الحدث أو طبيعـة الشـخوص، وأكـثر مـن ذلـك يعمد هذا الراوي إلى ابتكار مادة مضافة، يسندها إلى صباه، فيمـا يشـبه السـيرة المخترعة لأسباب فنية وأدبية لاحقة. فهو يحكي في القصة التاليـة عـن نفسـه، وكأنه قد أصبح من المفهوم لدى القـارئ أن الـراوي والكـاتب شـخص واحـد لا سبيل إلى الفصل بينهما، وأنه يتكرر في كل الحكايات، يقول:

"يعود المرء إلى سنوات آخر الطفولة وأول الصبـا الحـافل بـالأحلام والـرؤى، وقد تيقظ الشـبق علـى حكايـات ألـف ليلـة وليلـة، ووجـد نفسـه علـى الكنبـة الإسطمنبولي جنب ترابيزة الرخام التي عليها كتبه ومجلاته، يشتد عوده فجأة، يصل إلى ذروته ربما لأول مرة، ويندفق منه هذا الذي قرأ عنه أنه مـاء الحيـاة، على صور فاتنات بالمايوه الذي يعلـو فقـط إلى آخـر الأفخـاذ البضـة مـن فـوق، ويستدير بالبطون المدورة، ويكشف عـن نحـور نـاهدة، نصفـهـا مستور ونصفـهـا منشور.. كان يكتب عندئذ ما تصور أنه نصّ "أوبريت غنائية" من ثلاثة فصـول وخمسة مشاهد، لم يكمل منها إلا مشهدين ثلاثـة، عـن حـروب أحمـس علـى الهكسوس،وانتزاع حرية مصر الفرعونية من أيدى الغاصبين. وكان النص مقطعا إلى شطرات جاهد أن يكون لها إيقاع موسيقي، وهـو لم يسمع بعد عـن شـيء اسمه عروض الشعر أو تفعيلات الخليل، ورسم بـالقلم الكوبيـا غـلاف أوبريـت

"حرية مصر" وفيه شاعر فرعوني جالس على شط النيل مستندا إلى نخلة سامعة السعف، يضع رأسه على كفه متفكرا، هو رسم شطّه بالضغط على الورق بسن ريشة ثم بيّضه بالقلم من صورة في مجلة "أبوللو" وأعاد تشكيل بعض عناصره، وبعد كل هذه السنين لعله ما زال يظن أن الفن أو الإبداع ليس إلا إعادة تشكيل الوجود".

وها هو الراوي يعيد تشكيل الماضي على هواه، ليصنع له تاريخا يستهلّ تجاربه السردية بالقصص الفرعونية، تماما كما فعل محفوظ في رواياته التاريخية الأولى التي احتفى فيها بأبطال التحرير. يبتكر الخراط في أغلب الظن هذه الوقائع دون أن يتساءل عما إذا كانت طبيعة القصة القصيرة تتسع لمثل تلك العوالم أو تقوى على حفرها، أو كانت طبيعة الصبى الذي لا يعرف شيئا عن العروض أو الموسيقى تطمح لكتابة أوبريت غنائي من عدة فصول، ولكنها لعبة التخييل التي لا تلزم صاحبها ولا قارئها بحقائق ثابتة أو متحركة.

تحت السلسة ومزج الواقع بالوهم:

يستكمل إدوار الخراط في قصصه التالية فصولا تشبه سيرته أيضا، مما يعطيها نكهة الرواية وإن تخللتها حكايات مختلفة، فضمير المتكلم يضمن قدرا من وحدة المنظور، والتركيز على سنوات الصبا ومعالم الثغر الجميل تكفل الإطار الزمني المكان، وفلذات الماضي تستوي في يد الفنان كأنها قطع من التاريخ الحيّ يقول مثلا: "كأنما كان بالأمس فقط، أو ربما هذا الصباح، عندما قرأت أنت في صحيفة "المصري" إعلانا يفاجئك بأن عددا خاصا عن السيريالية، من المجلة الجديدة التي يرأس تحريرها رمسيس يونان سوف يصدر خلال الأسبوع المقبل، وأنه يمكن إرساله إلى القراء عند تلقي حوالة بريدية بمبلغ عشرة قروش صاغ على عنوان المجلة في شارع الشريفين بالقاهرة، لم تكن القروش العشرة مع ذلك شيئا هينا على طالب السنة الأولى من كلية الحقوق بجامعة فاروق الأول بالإسكندرية. وهل كان في هذا الصباح المبكر، أم أنه اليوم فقط، أن تلقيت المجلة بالبريد على عنوان كلية الحقوق بمحرم بك، ملفوفة مطوية تفوح منها

رائحة حبر المطبعة ما زلت تشمها الآن، تلك إحدى الكشوفات التي أضاءت، ومازالت تضيء روحك، أنت الآن في السادسة عشرة أم في السادسة والسبعين؟".

ثم يأخذ إدوار في قص حكاية حبه الأول لزميلته في الكلية، والذي يعنيني الآن هو الكشف عن آلية الإنتاج السردى عنده، فهو يدور حول نواة أولى من ذكرياته الشخصية، يشبعها تنمية متخيّلة، مجانسة لما كان يمكن أن يحدث في الواقع، وينتهي إلى الخلط المتعمد فيها بين اللحظة الماضية والراهنة، حتى يعطيها قواما مكتملا ويضفي عليها مصداقية تعزز احتمالاتها الفنية. إنه يبدو كمن يستعين بالخيال ليجبر نقص الواقع، بينما هو يصنع العكس باستمرار. وهو في كل ذلك متمحور حول ذاته، لا يكاد يرى إلا ما يصنع أسطورته الشخصية. وربما تجاوز ذلك في هذه المجموعة ليصنع أسطورة عائلية لأسرته، كما نرى في القصة الطريفة "العمدة والخديوي" حيث يحاول تبرير اسم الخراط وإكسابه نبالة متميزة، باختراع حكاية غريبة عن جده الذي كان فارس بلدته في الصعيد، وعندما غدر به الأشقياء المطاريد هرب أبناؤه باستثناء هرمينا الذي أتقن صنعة الخراطة، وتصادف مرور الخديوي في يخته الذهبي ببلدتهم. وسقوط عدد من قطع شطرنجه الإيطالى إلى قاع النيل، وكيف أحضروا له هرمينا الذي صنع له مثلها في أربع وعشرين ساعة، وعندما خيّره في أن يمنحه إقطاعا أو ما شاء من المال اكتفى بشرف صحبته في نزهة بالبلدة في عربة الحنطور الخديوية المكشوفة حتى يراه الجميع، وكاتبنا يهدي هذه الحدوتة إلى أحفاده، وكأنه يهديهم أسطورة العائلة الإبداعية المجيدة.

والواقع أن هناك مزاجا خراطيا متميزا في السرد – يضاهي أيضا اللون النبيتي الأصهب الذي أخذ ينسب إلى العائلة – يتمثل في خلط الواقع بالأوهام، ولا يقتصر فحسب على مشاهد الإسكندرية وذكرياتها الطيبة، بل يمتد أيضا إلى القاهرة حيث تتكرر لديه نبرة الاعتداد بالماضي في مثل قوله في قصة أخرى، ليس من المهم معرفة عنانها فهي مجرد فصل في هذه السردية الموصولة:

"جرت السنوات كعادتها سراعا، وفي أواخر الأربعينيات كنت آتي القاهرة لأرى رموز الحركة السيريالية والتروتسكية، رمسيس يونان، لطف الله سليمان، إبراهيم عامر وأنور كامل.. أليس مفزعا حقا أنهم جميعا الآن قد رحلوا؟.. من يتذكر إبراهيم عامر؟ من يذكرهم حقا ومن ينكرهم؟ وهل أنسى مرة أخرى شارع فؤاد وشارع قصر النيل وشارع سليمان في أواخر الأربعينيات؟ كنت أنزل عادة في أحد فنادق وسط البلد.. هل هو اكتادي أو الجراند أوتيل؟ وكانت الليلة بأقل قليلا من جنيه واحد، غرفة نظيفة راقية، وهادئة، نعم هادئة. لا يكاد يصعد إليها صوت الترام الذي يخشخش تحت بعيدا عن الأدوار العالية، وأصداء السيارات القليلة خافتة، أهذا مما تلعب به الذكرى عليَّ؟ بالمقارنة بالصَّخب والهوس الصوتى الذي كدنا الآن نراه المعيار العادي؟ عندما كنت أنزل لآخذ القهوة في الاكسليور أو الثري بيلز (الأجراس الثلاثة) إن لم أكن أخلط الواقع بالأوهام كان شارع سليمان عندئذ أنيقا لامع الأسفلت يتضوع فيه عبق أرستقراطية رفيعة الذوق، يتوسطه تمثال سليمان باشا بسرواله التركي المصري وسيفه وعمامته، ونحن الذين كنا على استعداد لبذل حريتنا ومصيرنا في سبيل أن يستعيد شعبنا كرامته وحريته، ما كنا نرى في ذلك التحضر ما يضير أو يشين أو يدان. بل كنا نحلم أن يكون هذا التحضر ملكا لشعبنا لا للواغلين المستغلين. إلام آلت الأحلام الآن، وها نحن نرى شعبنا نهبا للفظاظة والقبح وفريسة للتلوث والضوضاء".

هذه الصرخة المباشرة جعلت إدوار الخراط ينسى ما أتقنه من نظريات الأدب الحداثية وتقنيات السرد الفنية، كي ينهمر بهذه التلقائية ليجعل من كل قصة قصيرة فلذة من شجونه ومواجده وتأملاته في الزمن والحياة، ويتخذ منها ذريعة لصناعة صورة الفنان في شبابه الذي كان، والذي تمنى أن يكون في صحبة الرفاق الأول من مجاهدي السيريالية والتروتسكية، في مقابل المسكوت عنهم من مجاهدي اليوم، وهنا تمتلئ رسالة إدوار بدلالتها الأيديولوجية عن طريق المقارنة بين الأمس واليوم، بطريقة شعرية غنائية، ذات مذاق شخصي حميم.

سحر خليفة في صورة وأيقونة

أصبحت سحر خليفة المولودة في نابلس عام ١٩٤١ سيدة الرواية الفلسطينية، بموازاة محمود درويش نجم الشعر المتألق، وكان انبثاقها المتأجج عام ٧٤ برواية "لم نعد جواري لكم " التي تمزج بقوة عارمة بين تحرير المرأة واستعادة الوطن، دون أن تعطي أولوية لأحدهما على الآخر، وأخذت تشكلّ عبر أعمالها التالية من "الصبار" إلى "الميراث" أخدودا غائرا في ذاكرة نضال التحرر الأنثوي فتقدمت إلى الصف الأول من الروائيات العربيات المناضلات من أجل الحرية بمفهومها الشامل للسياسة والاجتماع والثقافة.

لكنها في روايتها الأخيرة "صورة وأيقونة وعهد قديم" تتخذ موقعا مغايرا في التركيز على رصد الواقع الفلسطيني الفاجع، حيث ترى الأحداث وترويها بعين الرجل، وتجعل من المرأة نموذجا للحب والوطن الضائعين، وتركز حدقتها على مشهد المكان – كما يتجلى في القدس المغتصبة المستباحة–وتستثير في العقل والوجدان أبرز رموز الدين والثقافة، عبر منظومة الأسماء التي توظفها في الرواية، فالبطل هو "إبراهيم"، والملاك الآثم بعشقه هو "مريم" والابن الضال في غياهب الروحانيات هو "ميشيل"، والقصة موزعة على ثلاث حلقات متوالية "الصورة" و "الأيقونة" و"عهد قديم" وضاربة بجذورها في أعماق النفس والمجتمع، وتركيبته المعدّلة الموّارة، وهي تختطف مشاهد حارقة من تحولات الواقع التاريخي عبر ثلاثة عقود، تبدأ في عام النكسة، وتختتم مع انتفاضة الأقصى فيما يبدو، وبينهما عالم من المغامرات والخسائر والضياع، وخلفهما– وهذا هو الأهم – تتراءى الأسئلة الحارقة عن معنى الرموز ومصير الحب والوطن بنبرة شعرية لاذعة.

صورة مريم وأسرار الأنثى:

كان الراوي شابا في العقد الثالث من عمره، بدأ حياته بالتمرد على منطق الأسرة ورفض الاقتران بابنة العم البلهاء، وإيثار العمل قبل انتهاء الدراسة في قرية مجاورة للقدس، وهناك -كما يحكي- "بدأت القصة يوم أحد، جلست كالعادة على الهضبة أرصد طقوس المصلين، فبعد مرورهم في شعاب القرية ودخولهم لأداء الصلاة في الكنيسة، ثم الأرغن وهدير موعظة القسيس والترتيل وعبق الربيع وظلال الصنوبر، وعند خروجهم لمحت طيفا ينفصل عن الجماعة ويسير إلى المقبرة وحيدا، ثم الوقوف أمام قبرها، كانت كالنقطة في نظري، نقطة سوداء تتحرك بصمت مطبق، اختفت الأصوات والأشكال وبقيت هي تتحرك في احمرار الشفق. أحسست بنوع من الفوضى في أعماقي، أهو الإحساس بأني على حافة هاوية ما ؟ أهو الغموض وسحر الجو وشجن الوحدة وأشواق الشباب؟ أهو خيالي؟ لم تكن تبكي، كانت تقرأ في كتاب صغير ومسبحة دقيقة تنسدل من معصمها، ورأيت الصليب، صليب صغير بحجم فراشة، وطرحتها السوداء من الدانتيل المشغول بتخريم الإبرة. ابنة راهبات، هذا ما ظننت، أو ربما راهبة لم تكمل نذرها بعد، ومازالت في أول الطريق، أردت أن أقطع عليها الطريق، أن أقفز إليها من الهضبة وأواسيها وأقول لها : " أنت صورة، أنت قصيدة، أنت ملاك وقصة حب تستحق الحياة".

وإذا كانت الكلمات الأخيرة تكثف المعنى المباشر لمطلع الرواية، في اعتبار الفن صورة مفعمة بروح الشعر وعبق الحب وإرادة الحياة، واعتبار العشق مشروعا طوعيا ينجرف إليه الشباب لتستمر لعبة الحياة بأوجاعها وأهوالها التالية، فإن ذاكرة الراوي وهي تحتفظ بوضوح بطزاجة الألوان والحركات وحيوية المشاهد وتفاصيلها الدقيقة من بعد مكاني كبير تبدو مدهشة، لأن لحظة الكتابة فيما تسفر عنه الرواية تقع بعد ثلاثين عاما من هذا المشهد، مما يطرح سؤالا تقنيا في فنون السرد عن تباعد الفن والواقع، لعل سحر خليفة نفسها قد لامسته في روايتها المثيرة" مذكرات امرأة غير واقعية" حيث طوّرت من مفهوم

الواقع الفني لتجعله أشد حيوية وخصوبة من الواقع الحرفي للحياة المعتادة، كما تفعل في بث النضرة في هذا المشهد البعيد مكانيا وزمنيا.

ومع أن الرواية مكتوبة بلسان رجل، فإن القارئ لا يخطئ في التعرف فيها على منظور الأنثى المدربة على اقتناص المشاهد المعبرة عن دواخلها وحماقاتها الشيّقة، والإمساك بأسرار الروح المعذبة المعطرة في حركاتها وإيماءاتها. فبعد أن يتعرف الراوي على من كانت مجرد نقطة سوداء، ويمضي بصحبتها في شوارع قدس الستينيات، ويعرف عنها أنها تنتمي لأسرة هاجرت للبرازيل، وبعد أن مرت بمحنة عاطفية هناك مع راهب شاب عادت للقرية الفلسطينية مع أمها العجوز يندبان أخاها الأصغر الذي فقداه في ظروف غامضة، وهي مع كل ذلك تطفح بالجمال والجسارة والقدرة على اجتراح المخاطر، وقفا يتأملان ثوبا في محل بجوار الأقصى "التفتت إليّ" وهي تمسك بثوب نبيذي مطرز بألوان النار "شوف يا إبراهيم، لايق عليّ؟.. وقفت في الزاوية أمام المرآة وهي تتمايل بالثوب وترفعه حتى كتفيها وتميل برأسها لهذا الجانب ولذاك الجانب وتسترق النظر إلى وجهها فتقوّس حاجبيها وتضم شفتيها وترفع ذقنها كما لو كانت تتخيل أنها تمشي في موكب أميرات وملكات جمال، كانت مشدوهة بذلك الثوب ومشدوهة أيضا بصورتها، فصاح البائع مبهورا: "مثل الصورة" وأشار لصورة امرأة تلبس ثوبا فلاحيا مطرزا وتضع على رأسها الغطرة والمجيديات. فضحكت بغنج وكشفت أسنانها الجارحة وسألت بدلال: "زي الصورة؟" ثم التفتت إليّ. وكنت أراقب ما تفعل، ولم أجبها، فقد كنت أقارن وأراجع كل ما رأيت وما سمعت وأتساءل: أية صورة؟ صورتك الباكية أمام القبر؟ أم صورتك الشاردة عند القسيّس، صورتك المختلطة عند الناس أم صورتك هنا في هذا الثوب ومخيلّتي؟".

وستكون تلك اللحظة من الوجد المفعم بالغنج والدلال مدخلهما إلى تلك الليلة التي سيقضيانها في أحد فنادق القدس الصغيرة، والتي ستسفر بعد ذلك عن حملها سفاحا، وحضور إخوتها من البرازيل لمواجهة الفضيحة الثانية وغسل عارها بالدم، لكنها ستنجح في تحذير عاشقها حتى يهرب من الرصاص،

وستهرب هي بدونه بعد أن فشلت في إقناعه بتجاوز حواجز الدين والعرف للارتباط بها. وستقوم قيامة النكسة عندئذ ليلف ضبابها أطياف الشخوص ويغطي على حوادث الأفراد بانتهاك أعظم لكل الحواجز والأعراف الشرعية.

ذاكرة المرأة وخروج الرجل :

لا يستطيع مبدع من جيل سحر خليفة أن يمتح قطرات من بئر الستينيات دون أن يشرق بتيار وعيه المعذب بأحداث ٦٧، ترسمها سحر من القدس في سطور مضنية: "امتلأ الشارع بالشباب والقهاوي تضع سماعاتها في الشوارع حتى يسمع كل المارة صوت ناصر وأغاني الثورة والتحرير، امتلأت القدس بأقواس النصر وصور ناصر وقصص وحكايات عن يافا حين تحرر ونصل الساحل، ماذا نفعل بهؤلاء اليهود ومن سرقوا بيوت العرب وشردوا شعب فلسطين؟ ماذا نفعل بشواطئنا حين تصبح بأيدينا، واجتاح الهياج كل شارع وركب الشباب السيارات والشاحنات وهم يلوحون بقمصانهم ويرددون "يا فلسطين جينا لك" وغنى كبار المطربين أغنيات النصر والحرية ووحدة العرب المنبثقة من قلب القدس، وانضوت النساء في مجموعات يتدربن فيها على الإسعاف وحمل السلاح، جمعوا الصبايا والشباب في المدارس و بدأوا التدريب على قطع السلاح قبل أيام من اشتعال الحرب".

وإذا كنا نستطيع أن نتصور أن هذا المشهد لم يكن خاصا بالقدس وحدها من بين العواصم العربية، فهناك ملابسات خاصة تجعل له في القدس مذاقا مميزا مفعما بحميًا بشرى الخلاص، مما جعل مرارة النكسة أشد من أن تحتملها نفوس الرجال. هرب إبراهيم إلى دنيا الله الواسعة في الخليج وأوروبا وما وراء المحيط بعد انجلاء الموقف، مارس التجارة الرابحة والزواج المجدب، أقام مشروعاته الضخمة في مملكة الأعمال والمقاولات حتى أصبح ثريا يكفّر عن ذنوبه بافتتاح مؤسسة باسمه، ترعى الأرامل والأيتام في فلسطين "بتّ علما اقتصاديا والمحسن الكريم للمحتاجين وراعيا للأدب والثقافة مع أني لم أنشر إلا مقالات سياسية وبضع أقاصيص، دخلت البلد مع العائدين في التسعينيات ووطئت

القدس بعد المنفى وغربة استمرت مليون سنة، أمي ماتت بعد رجوعي بعدة أشهر، وأبي قد مات منذ سنين.. اشتريت دارا في رام الله سكنت فيها مع خادمة فليبينية وطباخة ممتازة من المغرب، لكن لا حب. ولا زوجة ولا ولد و لا بنت ولا أصدقاء ".

بدأ إبراهيم رحلة البحث المضنية عن مريم التي فقد كل أثر لها، وعن ابنها الذي تركه في بطنها منذ ثلاثين عاما، وهي في الحقيقة رحلة البحث عن الذات الفلسطينية المضيعّة في الشتات، وعن الرموز الدينية التي تجمع الأب بالابن ومريم وروح " القدس"، وهي التي تشغل الجزأين الأخيرين من الرواية.

أيقونة عهد قديم:

ترق قشرة الخيال الروائي كثيرا حتى تشفّ عما وراءها من دلالات، يعود إبراهيم ليبحث عن مريم وابنه، يطرق الأديرة: "نقرت الباب بوجل وحذر، فسمعت صوتا قويا يقول ادخل، فدخلت بخوف، رأيت راهبة طويلة في مثل طولي أو أطول، كانت مازالت مشدودة رغم الكبر وخطوط السنّ، والأخرى كانت بنظارة وإطار ضخم، لكن عينيها شاسعتان ونظر حازم، قالت من أنت والاسم الكريم؟ وما طلبك؟ قلت: الضفة وجبال القدس وحنين القلب إلى القبلة. أنا من ضيعت أحلامي و حبي الكبير والمستقبل. أنا من جاب بقاع الأرض بحثا عن هدف وقضية. أنا من حمل اسم جده وصفات أبيه وما وجد ابنا يرضاه أو يرث اسمه. كانت غلطة وأنا نادم. هل يرضى يسوع أن أتعذب أظل متهما أبديا لا أجد قاضيا ينصفني ويزيل الحكم؟ إن كان يسوع يرضى بهذا إذن ما الفرق؟ وأظل أدور بحثا عن ماض كان هنا، وامرأة حلوة كانت لي، وابنا لا يعرف سر أبيه. ابني ضائع وأمه مريم وأنا هنا أبحث عن خيط فدلّيني".

وبغض النظر عما تنتهي إليه الأحداث المباشرة من العثور على ماري – هكذا عاد اسمها بعد أن لجأت للدير– وكيف أنكرت بلطف ورقة متناهية حاجتها لمن جاء يمد لها يده بعد ثلاثين عاما من الهجر، بل أنكرت حاجتها

لخارج الدير أصلا، واكتفت بترديد اسمه في ذهول، والعثور على الابن "ميشيل" وقد ترهب بدوره واحترف الروحانيات في قريته بزعم تفجير الطاقات الكامنة في الإنسان، بغض النظر عن ذلك كله فإن سياق الهذيان الأخير في أنشودة الضياع التي يختتم بها إبراهيم روايته غارق في الأسى ، إذ يقول:

"البحث هدّ كياني، والشعر شاب والقلب ذاب وخيال الكاتب يسحبني وينادني. ويقول السماء بدأت تصحو في عز الخريف، وأوراق النرجس والنعناع بدأت تخضر، وشعاع أزرق يتلألأ في غيمة برد.. هل صادروا ابني أم اعتقلوه أم أن الأم المعتكفة في أعلى الدير سحبته لفوق؟ وإن سحبته ونسي الدنيا وسكان الأرض فلماذا إذن جاء إليهم وجاء بهم لرحاب القدس؟ لماذا إذن تنكرّ لدمي وأنا أبوه وهم أهله وما حلّ بنا ليس جريمة، بل جهنم وعذاب القبر؟ أهذا هو الابن؟ ما نفع الابن، ابني أنا. ابنك مريم وصليب الحب".

وإذا كانت الرواية تذوب في نهر الأسئلة الوجودية والدينية اللافحة عن الوطن والمعنى، فإن قطراتها تتبلور في أنساق شعرية بالغة العذوبة وهي تطرح أسئلتها على المستقبل المجهول.

محبوبات عالية ممدوح

استطاعت الروائية العراقية المتميزة "عالية ممدوح" المقيمة في باريس، أن تتخطى حواجز السياسة والمكان لتظفر بجدارة بجائزة "نجيب محفوظ" التي تمنحها الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن روايتها "المحبوبات"، فقدمت نموذجا بليغا لقدرة الفن على تحويل المحن الكبرى إلى ينبوع متدفق من طاقة الفن والخيال، حيث يعيد تشكيل الحياة المهشمة على نار التجربة، فتتوهج فيه إنسانية البشر، ويتجلى فيهم نبل الروح ودفء القلب العامر الحنون.

ومع أن الكاتبة تروى عذابات المنافي التي يكتوى بها الشتات العراقي خلال العقدين الراهنين، من منظور راو شاب، هو "نادر" ابن السيدة سهيلة التي تقيم في باريس، وهو يقطن مع زوجته الإيرانية وابنه الصغير في كندا، فإن خبرة المرأة الوجودية والجمالية، ورؤيتها لتفاصيل حياة المهجر، ومعاناتها الموجعة، وقدرتها الفذة على نسج شبكة حريرية من أقوى الصداقات وأعمق العلائق هي التي تتكشف على مدار الرواية في شكل رسائل، وخواطر، واستحضارات يقوم بها نادر لعالم أمه، خلال الأيام التي يحضر فيها إلى فرنسا إثر استدعائه، ليدرك أمه وهي تصارع الغيبوبة وتتشبث بالحياة، فيلتف حول سريرها في المستشفى مع كوكبة "المحبوبات" من صديقاتها الأثيرات، وتنهمر من عيونهن وشفاههن صور ما يعرفن من دقائق وتفاصيل عن هذه السيدة العراقية المذهلة في حضورها الغائب وماضيها المفعم بالوجود الحي المثير.

وإذا كان المهاجر دائما منشطر الروح ومزدوج الرؤية، يرقب واقعه بذاكرة مشحونة بأصداء المكان الآخر، ومشروطة بتأثيره، فإن بؤرة المتخيل السردي لا مفر لها حينئذ من أن تكون ثنائية الاستقطاب، حيث يترسب في وعي القارئ، استجابة لاستراتيجية الخطاب الإبداعي، مجموعة من صور الحياة في الوطن، تتناوب مع مجموعة أخرى من صور الحياة في المنفى، فتظل الذات موزعة على

كلا الوجهين، حيث لا يكتسب الجانب الأسبق دلالته إلا في ضوء المعايشة الأخرى. وتصبح عملية القراءة إعادة إنتاج لهذه الازدواجية في وعي المتلقي، بما تسفر عنه من تقابلات نافذة، تجعله أشد قدرة على اكتناه سر اللحظة الراهنة بأبعادها الإبداعية والإنسانية.

سهيلة المريضة في باريس:

يتراءى "نادر" بين صفحات الرواية معظم الأحيان كمروى له، فكل مناجاة أمه الغارقة في غيبوبتها الآن كانت له ومن أجله، فهي أمه وبنته، لا يغيب عن ذاكرتها في اللحظات الحارقة ولا البهجات الحميمة. تبوح بكل شيء، تحدثه مثلا عن أبيه العسكري الصارم، ذي النياشين اللامعة، الذي تركها وهي في الثامنة والثلاثين من عمرها "لم أعرف إن كان قد هرب، أسر، انتحر، أو قتل . كان لغز الاختفاء، وشبح معسكر اللاجئين قد اقتلعا شبابي ورغبتي في الحياة من الجذور ، وها أنا أفرط في سني عمري، وأخطو داخل متاهة حياتي فأصير عبرة لمن اعتبر. ازدادت العداوة لجسمي حين كانت فيروسات الرغبة تدخله، فأقهرها وأنهكه بالعمل التطوعي في الجمعيات، وبالرقص المميت حتى أصاب بالدوار".

وإذا كانت الأم تحتل ذاكرة ابنها منذ مطلع الرواية، وتلقنه الصور الأولى التي تؤسس وعيه بالحياة، فإنها تفرض عليه أن يكون ماضيها هو البئر الذي يستقي منها تهاويمه خلال الرحلة من منفاه إلى مرقدها الأليم، فيستحضر نادر ما كانت تبوح له به من أسرار حياتها الأولى مع أبيه، لكن وطأة القول تشتد على ذاكرة الشاب عندما ينداح صوت الأم في داخله كي يعبر عن مجمل أوضاع المرأة العراقية، بل العربية بصفة عامة، في أسلوب حياتها، وطريقة تعاملها مع الرجل وعنفه وعدوانيته، وتواطؤها معه، لا يصبح نادر سوى قناع شفيف للكاتبة ذاتها وهي تفرض عليه رؤيتها، وتستفيض في وصف التعذيب البدني الذي تخضع له النساء، بل ويتلذذن نسبيا بكتمانه والتفوق عليه، يحكي نادر عن سهيلة قولها "أنا لم يخرجني الضرب المبرح عن طوعي، أما تلك الكلمات:

الكبرياء، الكرامة، والنحيب حتى ساعة متأخرة من الليل، جميع تلك المفردات لا معنى لها، كان استياؤنا صادرا عن رأفة بهم ليس إلا، الشيء المذهل، أننا كنسوة، نبدو وكأننا صفحنا عن كل شيء، الألم الشديد، الرفسات في القفا، والهراوات العسكرية. كان المسدس في بعض الأوقات يخرج من الدرج ويصوب علينا خلال ثوان، فيشعرون بلذة طاغية حين يشاهدوننا نستعد للفرار من أمامهم، نقص ذلك بعضنا لبعض، نتضاحك وتعود الصور لتبهرنا أكثر، كيف نهرب؟ كيف عدنا إليهم ثانية؟ نبتسم في وجوههم ونخفي استياءنا وراء الجدران العالية. لم نتعثر بثيابنا قط ونحن نحاول الفرار كما يتوهمون.

كان علينا أن نعترف بأن ما يحصل لنا في الغرف الخاصة البعيدة عن الأنظار، عن نظرك بالذات، وأنظار الخدم والسواق هو مجرد نشاط زائد على حده وفي غير موضعه، ولا يجوز التباهي به بالطبع، هو خطأ وليس خطيئة، ولا حتى فضيحة اجتماعية".

ولست أدري إن كان هذا الاعتراف يمثل منظور معظم النساء العراقيات في استطابة تلقيهن للعنف الذكوري أم هو موقف سهيلة الشخصي فحسب، لكن المثير هو إيراده على لسان نادر الذي يفترض أنه كان بمنجاة من مراقبته.

وأحسب أن إلحاح الذكريات الحميمة على وجدان صوت القصّ والرغبة في ممارسة درجة عالية من الصدق الإبداعي قد وضعا الراوي في هذه الدائرة النسوية.

عذاب الهوية في المطارات:

وبغض النظر عن جنس الراوي فإن المنفي عن وطنه ـ طوعا أو كرها ـ لابد له أن يمر بيوم الحساب في أرض المطارات، حيث تصبح أوراقه ميزان شخصيته وهويته مصدر شقائه. ويسجل راوي "المحبوبات" برهافة بالغة هذه اللحظات الكاشفة في مطار باريس، فيتيح للشرطي -وللقارئ معه- أن يختبرا مسلكه، ويسبرا غور حياته، محاولا تجاوز مفارقات الموقف المتوتر

والتسامي عليه وهو يقول: "بدا الأمر عبثيا ومضحكا وأنا أحاول تصنيف نظرات الشرطي، كانت متكبرة، وحدنا كنا وأمامنا معركة لابد من خوضها، حتى لو كانت بالسلاح الأبيض، الكلمات، مجرد كلمات.. أجبت عن أسئلته بعدما تمسكت بالحاجز الخشبي بقوة. وحين التفت إلى الخلف كنت وحيدا، وهذا ما جعلني أشعر بالخجل، يا للغرابة، كان لون بشرتينا واحدا، لم تقدر أسئلته على سبر غور سري العربي، وكانت أجوبتي مسالمة: "هذه أوراق إقامتي في كندا التي أعيش وأعمل بها، وهذا الملف الذي يثبت أنني على وشك الحصول على الجنسية البريطانية بسبب زواجي. يتفحصني بنظرات ثابتة، شاب عراقي كل مايريده هو موطئ قدم لكي يستحق حظوة الجنسيتين المباركتين اللتين سوف يحصل عليهما عما قريب. شابان محظوظان تم جمعهما من العذاب والتعاسة وهيئات الأمم من حوله في رحلة الاستكشاف الطويلة. يشعر بنفسه أنه غير متماسك، لكنه يحاول.. لم يستطع أن يكون مقاتلا كما ساورت والده الظنون يوما ما، وطوال الأعوام الفائتة، وهو ينفخ في أوصاله الشجاعة مرددا على مسامعه ليل نهار "أنت عوضي، أنت استحقاق الأيام القادمة" لا أنا بلغت مراده، ولا هو سيحضر زفافي وأنا أمسك عما قريب بيدي الاثنتين إكليل الجنسيتين الإلهيتين: "الأصل، أصلك مسيو عراقي؟ هه؟".

يمسك بطرف أصابعه الطويلة ذات الأظافر النظيفة بملف أوراقي، لا شفاء لي من العراق إذن، حتى السموم لن تشفيني منه".

ومع أن هذا الموقف أمام شرطي الجوازات عادي جدا، يمر به الآلاف كل يوم، فإن تجسيده الفني في الرواية بهذه الفطنة اللاقطة، والسخرية الشفيفة، يدخلنا في جوف الشتات العراقي، بما يطرحه من أسئلة لاذعة عن الهوية وتحقيق الذات وتخالف رؤية الأجيال للمستقبل، ومصير هذا الإنسان العربي عامة.

على أن هوية سهيلة لا يمكن أن نخطئ فيها، فهي أم عراقية نادرة وأصيلة، نفذت إليها إحدى صديقاتها الحميمات في باريس، وهي الدكتورة

وجد المصرية، فحاولت أن تكشف لنادر، باعتبارها طبيبة نفسية، عن كوامن شخصية أمه، حتى يتولى مهمة إعادة تأهيلها بعد الإفاقة المرتقبة، قائلة: "كانت روحها الحساسة تسبب لها ولمن حولها الضيق، حين تعرفت إلى الكاتبة الفرنسية "يتسا هايدن" المهتمة بالكتابة للمسرح قالت: من الجائز لكونها ابنة مسرحي عراقي كبير أن تغدو شخصا آخر وهي تؤدى بعض الأدوار على مسرح فرنسي، قدمت بعض العروض الشعبية أمام جمهور صغير.. كانت تسكنها روح الرقص العراقي القديم من طقوس السومريين حتى الوقت الحاضر، تعتبر الرقص طريقة للتحرر ولرفع النبذ عنها بالدرجة الأولى وعن بلدها.. لقد آمنت بأن الرقص يزيد مناعتها تجاه القهر الذي كانت تعانيه ويقوي الاختيار ما بين الحياة والفناء، ولذلك أدمنت عليه".

ولكن ما أعدته سهيلة لمواجهة الوحدة والعدم كان شيئا لا يتعلق بفن الرقص وحده، بل بفن الحياة ذاتها، أعدت كتيبة كاملة من الصديقات اللائي أطلقت عليهن "المحبوبات"، ينتمين إلى جنسيات مختلفة شرقية وغربية، وعندما استدعين ابنها نادر ليحضر غيبوبتها بالمستشفى الفرنسي رآهن وقد تحلقن حولها في دائرة تامة، تصورهن جنديات متأهبات بكامل العدة، قادرات على قهر العدو، يقول "ارتفعت معنوياتي وأنا أتطلع إليهن، شعرت بأن بمقدورهن الدفاع عني أيضا، والدفاع عن الحياة ذاتها، كيف تبتكر هؤلاء النسوة من خيالهن ما يقدرن عليه كي يضمن نهوض سهيلة ثانية؟" لعل هذه البؤرة التي تتجمع عندها إرادة الحياة والمساندة الإنسانية في أصفى حالاتها هي التي تمثل مركز الثقل في الدلالة الكلية لرواية "المحبوبات".

تتجلى مهارة عالية ممدوح التقنية في رواية " المحبوبات " في خلوها تقريبا من الأحداث، واعتمادها على احتشاد الذكريات والخواطر والكتابات التي تتركها سهيلة دون أن تخرج من غيبوبتها. مما يجعل ذاكرة نادر ابنها، وبصره بمثابة بديل عنها، يسجل ملاحظاتها ونوادرها، ويقرأ يومياتها، وكأنه لوحة تنعكس عليها أضواء سهيلة وظلالها الدفينة، خاصة في تسجيل ما تقوله صواحبها، فهذه أسماء العراقية تشد من أزره قائلة: "ابني نادر، كل شيء

مكتوب وهذا قدر سهيلة، سآخذك إلى الجامع عيني، صلِّ هناك وادعُ لها، أكيد ماكو عندكم جامع بكندا. والله كل يوم أتوجه لفاطر السماوات يشيل هذه الغمة عنها وعن بلدنا، وهسّه تشوف عيني. شنوهي غير راغبة في الشفا دكتورة؟ أمك قوية، ستقوم وتقف، ستعود يا نادر، صدق برحمة الله، رحمته واسعة". ثم يستطرد نادر قائلا: " أما نرجس فقد التفتت ناحيتي، شعرت بأن لديها مقدرة شديدة البساطة والقوة في آن في تخفيف الألم الشديد الذي سببته الدكتورة وجد، أعادني كلامها إلى صوابي الذي كدت أفقده حين قالت: غدا يا نادر سوف نتحدث بطريقة أكثر تفصيلا، من الخطأ الحديث عن جميع الأشياء وفي وقت واحد.. لسهيلة قدرة على التحمل فوق ما نتصور، بمقدورها أن تجعل العلاج ممكنا والتأهل سريعا، البداية بالطبع ليست سهلة لكن بمقدورها النجاة، لن أتحدث عن هذا لكي تنام قرير العين لكنني أعرف سهيلة؛ إنها ببساطة لن تسمح لنفسها بأن تكون عاجزة".

ومع أن الكاتبة لم تعمد إلى أي ربط مباشر بين شخصية سهيلة وما قد يتجاوز حدودها الفردية فإن القارئ الفطن سرعان ما يقيم هذه العلاقة المتراسلة بين الأم والوطن، فأسماء بلهجتها الأصيلة المحببة تجمع بينهما في نفس واحد عند الدعاء عبر واو العطف "يشيل هذه الغمة عنها وعن بلدنا"، وشخصية سهيلة تحتشد بطاقة رمزية مكثفة تجعلها نموذجا للعراق في جراحاته الدامية وغيبوبته التاريخية وقوته المذخورة الكامنة.

وهناك عشرات الإشارات الوامضة التي تؤكد هذه الرمزية غير المقصودة مباشرة في النص، في رواية سهيلة لما يصيب كبرياءها الوطني من تجلد وهي تقصف في صفوف المنتظرين لطعام البلدية في باريس، لكنها لا تتحدث عن السياسة وأوضاعها، ما يشغلها هو هذه الطبقة العميقة في الوجدان العراقي وما تحفل به من نبل حضاري وثراء إنساني عريض، وها هي أسماء الناطقة بلهجتها تحضر إلى المستشفى أكياسا تسحب منها بهدوء بعض الأرغفة قائلة: "عيني نادر؛ هذا خبز العباس، أدري أنك تحبه كثيرا، وهي لا تجيد صنعه، عجنته البارحة بالليل وخبزته اليوم بالفرن" أخرجت رغيفا لا يزال دافئا تفوح

منه رائحة البهارات العراقية، الفطيرة كلها هبت في وجــهي وأسـرعت بـي إلى هناك، شعرت بأنني عراقي له قيمة ما، حتى لـو كـانت مختبئـة ومعجونـة في رغيف خبز يزيد من وحشتي ويجعلني أرقـب الطريـق مـا بـين سـهيلة وبغـداد وهذه المضيفة الكريمة".

هذه المسافة بين سهيلة وبغداد هي التي تجسد مذاق الحياة وسخونة الطبـاع وخصوبة الروح العراقي وهي تتدفق بسخاء على أرض المهجر الغريب.

المنظور الأنثوى:

لا يستطيع الابـن الراوي، مهما كان وفيا لحساسية أمه وناطقـا بلسـانها أن يحمل منظور الأنثى الكامن في الرواية، والذي تشف عنـه رؤيتـها علـى امتـداد خطابها الإبداعي، خاصة فيما يتعلق بشعور المـرأة الحميـم بجسـدها، وطبيعـة مشاعر الأمومة عندها، أما فيما يرتبط بالأفكـار النسـوية فمـن السـهل تحميلـها لشخصيات ينطقن بها دون خلـل، فـنرجس مثـلا تدعـو المحبوبـات إلى بيتـها احتفالا بنادر، وبظـهور علامـات الإفاقـة الواهنـة علـى سـهيلة، وتقـوم ابنتـها "ديالي" —وهو اسم مقاطعة عراقية— بالعزف على البيانو والغناء، بينما يستحضر نادر كعادته عالم أمه التي أجلسوها هذا الصباح على السرير وصبغوا لها شعرها وزينوها كي تتقوى فيها إرادة الحياة وتنتصر على الغيبوبـة، يقـول: "كأننـا في حديقة دارنا في بغداد، لكن سهيلة لم تناد عليّ، ماذا لو حضرت معنا؟ لماذا لم نفكر في ذلـك، شاهدتها اليوم جميلة، أجمل مما كانت عليه في أي يوم مضى، جمالا لا علاقة له بالصبغة، أو الزينة، أو العقد الفضي والبلوزة الحريرية الـتي غطت صدرها، صدرها كان مشكلتها الأولى، خاصـة علـى المسـرح؛ كـان كبـيرا وهي تخجل منه".

وأظن أن الابن مهما كان قريبا من أمه لا يمكنه أن يتمثل حياءها مـن حجـم صدرها، فهذا إحساس لا ينتقل إلى الآخريـن، ولا يحتفظـون بـه في سـرائرهم، كما تضع الكاتبة أيضا على لسان نادر أمنيات يستحيل أن تخطر ببـال رجـل،

فهو يتصل بأسرته ويسمع صوت ابنه الصغير ليون ويقول: "وضعت السماعة وتراخيت في الكنبة الوثيرة، بقي صوت ليون في أذني، دادي، تعال. تمنيت في أحد الأيام لو كنت أملك رحما وأستطيع الولادة كسهيلة وسونيا وكل نساء الأرض" ومهما بلغ تحنان الرجل مع أبنائه والتصاقه بهم واستمتاعه بلمس أبدانهم الطرية وخدمتهم فلن يصل في تصوراته إلى تمني أن يكون له رحم يستطيع به الحمل والولادة، على العكس من ذلك شهيرة هي نفسيا رغبة المرأة في امتلاك ما يمتلكه الرجل ومحاولاتها لتعويض ذلك. وفي المرات القليلة التي حاول صوت الرواية فيها أن ينفذ إلى رقائق مشاعر الرجل، على هامش عالم سهيلة الطاغي، لم يوفق سوى في تلك التجارب المشتركة بين الرجل والمرأة، مثل تغير طبيعة المشاعر بعد الزواج كما تصفه الرواية برهافة وضيئة.

أما الشخصية الفذة التي تنجح عالية ممدوح في تمثيل أفكارها الأنثوية فهي "يتسا هايدن " وتمزجها بمصير سهيلة بإتقان شديد، خاصة بعد أن أطلقت نظريتها الجديدة في الكتابة المؤنثة؛ إذ تطرح المؤنث بالمعنيين الفكري والفلسفي في مواجهة المذكر المسيطر على بنية التفكير الأبوي وتراكيبها اللغوية والفلسفية معا. وهي كتابات لا تقتصر على كتابة المرأة وحدها، ولكنها تتجلى في كتابات عدد من كبار الكتاب الرجال كذلك من شيكسبير إلى جان جينيت، "كنت أقرأ أفكارها وأهتف أنها استجابت لأسراري أنا في محاولتها لتفكيك البنية الأبوية المستقرة لدور حواء المتمرد مقابل دور آدم الانصياعي لأمر التحريم غير المفهوم، استجابت حواء لرغبتها، أو بالأحرى لإنسانيتها، باعتبار أن الإنسان كائن يخطئ، وغامرت هي بالتمرد والأكل من الشجرة المحرمة، بينما استجاب آدم للسلطة والقانون وفضل ديمومة النظام على مخاطرة التمرد الساحر "ولا تقتصر أنثوية الرواية على هذه المشاهد الفكرية بل تسري كالضوء الرقيق في سطورها.

دين الحب:

لولا أن مركز الثقل الدلالي في الرواية، كما يبرزه التحليل النصي ويؤكده العنوان هو الحب، لكان موقف المحبوبات من الرجال مغايرا. فعندما اختارت

الكاتبة والناشر مقطعا من الرواية للتعريف بمحتواها على الغلاف الخلفي اقتطفا من كتابة سهيلة سطورا تقول فيها " أحب أن أحب، أحب أن أكون محبوبة، أحب جميع الكلمات التي انتظرتني ولم أقلها لأحد، أحب الكلام المجهول الذي لم أتأكد من وجوده، أحب تلك اليد التي تمشي على جسمي بغير نظام ولا هدف، بالزائد الذي لم يفض، وبالناقص الذي فاض، وبالرجال الذين تركتهم على سجية نفسي، أنام معهم واحدا تلو الآخر ولا ألقي بهم، بالمدنيين العراة الذين لا يملكون إلا سلطان ضعفهم المعتدل القامة، بالضعفاء خائري القوى؛ الذين يجيبون كلما أقول لهم هاتوا، بالضعفاء أكثر مني، بالمخدوعين المعذبين الذين لا يميزون بيني وبينهم، كلما ناموا معي ونحن نذرف الدموع، نتشابك بالذراعين ويغلب علينا الخوف ".

ومع أن قارئ الرواية سرعان ما يكتشف خدعة هذه الكلمات المجازية التي لا تعني سوى تخيل ما تقوله فحسب، فإنها تظل بمراوغتها شديدة الوضوح في الدلالة على اعتبار الحب هو الجامع الأصيل بين البشر مهما اختلفت أجناسهم ولغاتهم، وهو عندما تتم ترجمته ماديا يصبح جسدا راقصا معجونا بالنغم، لهذا فإن نقطة السر في الرواية التي تشد اهتمام نادر في تقليبه لأوراق أمه وقراءته لكتابتها ورسائلها هي إشفاقه من أن يلتقي فيها برجل غير أبيه المفقود، وغير المأسوف على فقده، وعندما يخلص إلى قراءة يومياتها في الجزء الأخير من الرواية لا يتدخل بأي تعقيب، بل يتركها تبرئ نفسها مما تعترف به من شبهة غواية زميلها في الرقص على المسرح الباريسي خارج نطاق الانصهار الإبداعي والتحام الأجساد في إيقاع لاهث، ومن الطريف أن نلاحظ اسم هذا الزميل الذي يقبل التأويل الرمزى بدوره "فاو" بكل ما يحمله من دلالات تاريخية للعراق، تقول عنه سهيلة: "رقصني على هواه، صرخ في وجهي، قرض عمري، رفس جسدي، ضرب حماستي، وضبط غدد مواهبي، انتقم مني الواقع بالقانون، بالمبادئ، بالحكومة، بالضباط، بالمدنيين، بصفوف الميداليات والجنرالات فعدت موضع ثقته ... "فاو" بقصد أو بدونه، يقبلني بلا حيطة أو حذر، لم يضع خطة ويجرب ولا كانت أرضية المسرح هي الاسم الآخر للبلد،

لم يتراجع أو يرف له جفن، ظهرت في تلك الليلة بجسمي الذي كرهته، بالقش الشائك الذي كان، كنت أفرغه وأنا أقعي على ركبتي خلف فاو، أشم أبخرة جسمه، عرقه ينبعث من تحت إبطيه المشعرين ومن أسفل ساقيه وأنا أنتظر مروره بين النهرين.. لم أهتم بالتعليمات، لا يهم، في تلك اللحظة التفتنا معا بعضنا إلى البعض، مررّت إصبعي على جبينه الشاهق، نزلت إلى الأنف، الرقبة، كي لا أخجل ولا أقاوم.." وقبيل ختام الرواية تضيف سهيلة التي لا تتحرك في مرقدها عبر مذكراتها "لو يدعني نادر أدخل فاو، أرتشف دمه وأدعوه إلى وليمة عمري، أسحب الستارة وأجري راقصة فوق برج إيفل، بابل".

هذا بالضبط ما تفعله عالية ممدوح في تخليتها لأسطورة متوهجة، تمتزج فيها شجاعة المبدعة العراقية بأوجاع روحها الشرقية وهي تتحرر على ضفاف السين لتضم في لحظة فائقة ما بين البرجين: بابل وإيفل.

حنان الشيخ تروي قصة تحرير المرأة

حنان الشيخ مبدعة لبنانية جسورة، استحقت البروز إلى الصف الأول من الروائيات العرب بعدة أعمال محفورة بعمق في ذاكرة الإبداع مثل فرس الشيطان وحكاية زهرة ومسك الغزال. وهي اليوم تقدم بشجاعة فائقة سيرة تحرر المرأة العربية في لبنان من الداخل، وهي سيرة أمها فيما يبدو من القرائن المحيطة بالنص. وكانت فتاة أمية من الجنوب الشيعي، يجرح الحسك والشوك كفيها وهي تلتقط في طفولتها الشقية ما تقتات به من الخضراوات الطفيلية في الضيعة، مع أمها المهجورة المطلقة، دون أن يعطف عليها أبوها المزواج، كما تجرح العائلة قلبها بعد رحيلها إلى العاصمة بيروت، عندما تجبرها على الاقتران كرها بزوج أختها المتوفاة حتى ترعى أطفالها الذين لا تزيد عنهم نضجا، فتردد كلمة الموافقة دون أن تدرك معناها. فتلتقطها فتنة المدينة المرحة، وأفلام السينما الناطقة بالهوى، لتصب في روحها نشوة العشق الحر، مع شاب رومانسي جامح، ينتهك بصحبتها قوانين العائلة والمجتمع، طيلة سنوات عديدة متصلة.

تحكي الرواية بضمير المتكلمة، كي تقدم العالم الباطني الحميم لتقلبات الأهواء وصراعات القوى، وانتصار الإرادة في ممارسة التحرر الداخلي للمرأة ضد سلطة المجتمع، اطمئنانا إلى تبرير الحب من الوجهة الأخلاقية ما دامت الزوجية مبنية على القمع والإكراه، وهي حجة رومانسية شهيرة، أتاحت لعاشقها أن يراقبها حتى لا "تخونه" بالنوم في سرير زوجها ليلا.

وقد ركزت حنان الشيخ في هذه الرواية على توصيف الأثر العميق لفن السينما في تكوين مزاج شخصية الأم وتزويد مخيلتها بنماذج الحياة الحرة التي تصبح مُثُلها العليا في حركة الأجساد وفورات المشاعر وأنماط المعيشة والسلوك. فالسينما قد منحت الناس للمرة الأولى فرصة رؤية العلاقات العاطفية وهي تتجسد في نظرات العيون ورعشات الشفاه، وأطلعتهم على أسرار الطبقات الغنية ومآسي الأوساط الفقيرة، وصوت الرواية "كاملة" تشرح هذا الأثر بتلقائية

عجيبة وهي تقول:

"السينما علمتني الحياة، وأفكر أن بائعة التفاح (في الفيلم المسمى بذلك المأخوذ عن مسرحية بجماليون) لم يتسنَّ لها حضور أي فيلم، وإلا كانت تعلمت أن تكون أرستقراطية من تلقاء نفسها، فالسينما أدخلتني ولا تزال إلى مدرسة من نوع خاص، تعلمني التاريخ والجغرافيا، تحدثني عن بلاد اسمها أوربا، عن الحرب، تعلمني فن الكلام، فن الموضة والملابس، تدخلني إلى منازل فخمة ومتواضعة، تعرفني بسكانها، فأتمنى لو أعيش مثل بعضهم، وأحمد الله أني أعيش أفضل من البعض الآخر.. أتعلم كيف يتنزّه البشر، وكيف يفترشون الأرض ويحتسون البيرة وينعمون بالطبيعة، بينما تكون سترات الرجال ملقاة إلى جانبهم، ومعاطف أو شالات النساء موضوعة بإتقان على العشب" ثم تشرح الرواية أنماط الخبرة المعيشية والجمالية التي اكتسبتها من مشاهدة الأفلام السينمائية فندرك أن عصر الصورة الذي نتحدث عن تأثيره البالغ اليوم قد بدأ بهذا الفن السابع الذي نقل مجتمعات بأكملها من الانغلاق على حيواتها وتقاليدها المتوارثة إلى مرحلة منفتحة جديدة على المظاهر الخارجية والمشاعر الداخلية، حيث أجرى تعديلات جذرية على التركيبة التربوية والمنظومة الأخلاقية وعلى طبيعة تبلور المشاعر وتجسد الغواية؛ تقول كاملة أيضا: "أخرج من فيلم "دموع الحب" وكلي لوعة على موت البطلة نوال، الغضب يعتمل في قلبي من حبيبها بعد أن عادت إليه حين وفاة زوجها. تسأله: سامحني، سامحني، فيجيبها محمد عبد الوهاب: سامحتك، ثم يتهمها بالنفاق وبالخداع عندما تقول له: أنت حياتي وماليش حياة من غيرك، الجملة نفسها التي رددتها البطلة لزوجها في ليلة زواجها، ويطردها عبد الوهاب فتهرب لترمي نفسها في الترعة، أبكي وكأن ينبوعا من الماء أخذ يفيض ويغطي وجهي. الأفلام تحاورني من جديد، إنها تعكس حياتي، أنا مثل نوال تزوجت كما فرضت عليّ الظروف، وها أنا مثلها أجد الحب، لكن يديّ مكبلتان بزوجي وأولادي وعائلتي". وإذا كانت السينما لم تبدّل حياة كل الناس، ولم تجعلهم يكتشفون ذواتهم ونوع عواطفهم وحدود قدراتهم الشخصية بمثل هذا الوضوح، كي يروا صور حياتهم وطموحاتهم فيها، فإن تأثيرها الحاسم قد دمغ من كان مستعدا له

على وجه التحديد، وقد كانت كاملة تملك خاصية جوهرية جعلتها قريبة جدا من فتنة النجوم، وهي نوع من الدلال الشامي، والوله بالحياة المرحة، بخفة روح وظرف وحسّ فكاهي بديع إلى جانب الإعجاب بالذات والاعتزاز بالجمال والحرص على أن تكون محط الأنظار. ويكفي أن نتذكر مثلا روايتها لرحلتها بالقطار إلى دمشق وهي صبية صغيرة بصحبة زوجها وشقيقته لزيارة السيدة زينب، وقد اقترب من المرأتين ضابط بزي عسكري جميل وسأل شقيقة زوجها: هل هي ابنتها فأجابته بنعم، فأبدى رغبته في التقدم لخطبتها، وسارعت الصبية بإعطائه العنوان في بيروت نكاية في زوجها الذي كان قد حرمها من المشتروات، ويأتي الضابط لزيارتهم بالفعل، وعندما يدرك الزوج المفارقة يصيح به "الله يخرب قلبك، دي مَرَتي"، ونلاحظ حينئذ أن المعادلة السحرية التي وظفتها حنان الشيخ في هذه الرواية تجمع أطراف الفتنة في تخيّلها للواقع وإعادة بعثه بشجاعة الإبداع من ناحية، والتعبير عن عشق الحياة والمرح وحسّ الدعابة من ناحية ثانية، والقدرة على حكي ذلك بمتعة وتلذذ وتفاصيل ممتعة من ناحية ثالثة، مما يجسّد كيفية تشكل الوعي الفطري بحق الحياة والحب وانتصار الإرادة الحرة على عوامل القهر والكبت الدفين.

السينما وانفجار الكارثة:

تروي كاملة قصة ولادة بنتها الثانية، فتسجل حنان الشيخ أول ظهور لها في الرواية، وسبب تسميتها التي تدين بها أيضا للسينما، ثم تبثّ بعض الإشارات الدالة على طبيعة الأم الصبية، وحرصها على تأكيد صغر سنها ومرحها إذ تقول: " تداهمني آلام المخاض، فتأخذني ابنة شقيقتي إلى المستشفى، وإذا بطبيب التوليد نفسه يهتف ما إن يراني: بتعرفي أنا دايما بتذكرك، عطيت مرة محاضرة وجبت سيرة إني ولدت بنت عندها ١٤ سنة، وعندما يسحب طفلتي الثانية يسألني: شو بدك تسميها؟ أجيبه جوزي بالحج، وقال إذا جبت صبي تسميه مصطفي، وإذ بنت زينب، بسّ أنا مع أني بحب ستنا زينب ما بدي سميها أي اسم ديني، يكفي جبرني، سمى بنتي البكر فاطمة.. الله يخليها حلوة مثل القمر" ثم تقترح على الطبيب أن يسجّل لها اسم زلفى أو سلافة،

ناطقة بهما بطريقة محرّفة تثير ضحكه، فينصحها بأن تختار اسما تستطيع أن تنطقه بسهولة، عندئذ تفاجئه بطلب صبياني غريب، إذ ترجوه السماح لها بالتغيّب عن المستشفى لمدة ساعتين فقط، حتى يمكنها أن تشاهد الفيلم الجديد "حنان"، لأنها لو عادت لمنزل أهلها فسوف لا يسمحون لها بمغادرة الفراش قبل أربعين يوما حسب التقاليد فتفوتها رؤية الفيلم، يستغرق الطبيب في الضحك، لكنه يفطن إلى شيء فينصحها أن تطلق على وليدتها اسم "حنان" فتعجب به الأم، وتطلب من المرضات سرعة تسجيله حتى لا يغيره الأب بعد عودته من الحج، وعندما يخبرنها بأن بوسعه أن يفعل ذلك ويدفع الرسوم المقررة ثانية تؤكد لهن أنه لن يقوم بتغييره لبخله. لكن ما كان ينتظر الأب الصالح الراجع من الحج كان أفدح من ذلك؛ إذ يوقعه شريكه في محله التجاري الكبير بسوق المدينة في مأزق خادع ينتهي بالشركة إلى الإفلاس واستئثار الشريك بملكية المحل. وعودة الشيخ المستقيم ليبني حياته عاملا من جديد، وخلال تلك الأزمة الطاحنة كانت كاملة تندفع في عاطفتها الجامحة تجاه حبيبها محمد، وتزداد تعلقا به وترددا على بيته، ويحاولان الافتراق دون جدوى، ويشي بهما شقيقه إثر صدمة عاطفية يتعرض لها، فيقصد إلى متجره ويقول له كما تروي كاملة: "مضبوط اللي قال إن الزوج آخر من يعلم، وزوجتك ما بتعزّل من عندنا، هي وخيّ محمد يحبو بعض: تدور الدنيا بزوجي، لكنه لا يفارق متجره بل ينتظر أوان رجوعه إلى البيت كعادته في المساء، ويسألني مستطلعا مني الخبر، أصيح كلا: كذب ونفاق، ناولني، ناولني المصحف الكريم حتى أحلف لك عليه، يأتي لي بالمصحف، أغمض عيني وأهمس في داخلي، يا الله! راح كذّب عليك يا حبيبي يا الله، دخيلك إوعى تسمعني، بس بدي أذكّرك إنه جوزوني الحاج غصب عني، أقسم بصوت عال بأنه لا علاقة لي بمحمد، وأضيف أن أخته هي من أعز الصديقات، وهي التي أزورها عند ترددي على بيتهم".

تمتد تجربة حنان الشيخ التي استقتها من حياة أمها "كاملة" فتمثلت طبيعة عواطفها وتقلبات مشاعرها في رواية "حكايتي شرح يطول" لتقدم رؤية مثيرة لعالم الأنثى وهي تنزع حريتها وتدوس قيود الأمومة والأسرة، لتبدأ حياة

جديدة ملائمة للعصر الذي بشرت به الفنون الجديدة، وكانت الرومانسية قد وضعتها على شفا الانتحار يأسا من تحقيق ذاتها بالحب المحرّم عقب اكتشاف إثمها، لكن انكسار الزوج وتحالف القوى المساندة للتحرر في المجتمع العائلي وإصرار حبيبها العنيد وحسن تدبيره باستمالة شقيقها الفنان عازف العود، المضروب في تكوينه التقليدي بحساسية الشعور العاطفي، إلى جانب الأب اللعوب الذي كان دائما نموذجا للانفلات والتهرّب من المسئولية العائلية، كل ذلك سهّل لها الحصول على الطلاق والاقتران بحبيبها.

وهكذا أصبح بوسع "كاملة" أن تفاضل بين صورتين لهذا المعشوق بعد الزواج منه: "يصبح في حياتي محمدان؛ محمد الأول الذي كان يرتدي بدلة ذات نقش، ملونة بالأسود والأبيض "رجل دجاجة" إضافة إلى القميص المكويّ المهفهف عليه. محمد ذو الشعر البنيّ المالس، محمد الذي لا أراه من غير كتاب أو ورقة أو قلم، لسانه يتدفق بالزجل الذي حفظه، وبأبيات شعر ينظمها أصدقاؤه، محمد الذي أغار عليه غيرة حمقاء، حتى حين أراه يلتذ وهو "يمصمص" عظام الخروف، أغار عليه لأن عينيه الواسعتين الملوّنتين كانتا تحبان الظرف والجمال...

ومحمد الثاني الذي أراه إبان حملي المتواصل وإجهاضي، ووضعي للمولود تلو الآخر، والذي يساعدني على تربية أولادنا، فيعصب رأسه متألما إذا ما أصاب الزكام أحد الأولاد، يعاني معي همّ التنظيم والغسل والكي والطبخ وإيجاد خادمة، يتخبط في مسئوليات الأطفال والبيت، يحاول أن يستدين المال من أجل أن نصطاف في بحمدون بالذات، لكني أهرب إلى محمد الأول فيسألني أن أغني له، فأفعل ذلك رغم انتفاخ بطني بحملي الرابع وتعبي وإنهاكي، أغني له بكل غنج ودلع أغنية شادية: أروح وراك تهرب مني، ألحقك تبعد عني، مين غيّرك، مين قسّاك عليّ.. ما تقولي عليه.. لكن محمد الأول يهز رأسه ويقول بكل تحسّر: صوتك موش مثل قبل، كأنه صار مربوط بحبل" وتدرك كاملة وسط إحساسها بالسعادة الفارق الدقيق بين حرية الحب اللاهب ومحاولة تمثيله بعد الزواج.

المسكوت عنه:

ليست الأحداث ولا وقائع حياة كاملة هي التي تكسب الرواية أهميتها ولا جاذبيتها، وإنما قدرتها على البوح بالمسكوت عنه، على كشف خبايا المرأة العاشقة في حالاتها المتعددة، فها هو محمد يملأ كيانها، ويصحبها إلى "رأس الناقورة" على الحدود اللبنانية الإسرائيلية عندما يعين في الخمسينيات مديرًا لأمن هذه المنطقة، فتدور كاملة في بيتها الواسع الجديد تغني مثل ليلى مراد وهي تسأل محمد باللهجة المصرية: إحنا فين؟ في إسكندرية، في راس البر، لا في مطروح، يا ساكني مطروح" وتمارس حياة رغدة، لكن الأيام لا تمهلها كثيرا، فيصرع زوجها في حادثة سيارة، وتذوق مرارة الترمل على طريقتها أيضا، حيث لا تخلو من ظرف ودعابة وسط المآسي، وتكشف عن خبايا المرأة في هذه المواقف: "كنت قد ظننت أني أوصد الباب. وأقيم حاجزا بيني وبين الرجل كلما رفضت من تقدم طالبا يدي، فأكتشف بعدئذ أني مخطئة، فعيون الجيران حولي تلاحظني، وتغازلني تماما كما كانت تفعل وأنا مازلت في بيتنا مع أمي وشقيقي العابس، كوني أرملة أضفى عليّ جاذبية الثمرة المحرّمة، ولم يكن ينقصني إلا أن أمسك مكنسة وأكش عني نظرات التودد، مع أنها تجعلني أتباهى بأني لا أزال جذابة، أشعر من جديد بأني مراهقة بالفعل، لكن الإعجاب وقتي رهين ساعته، لا مستقبل، لا زواج، ربما إعجاب واستلطاف، يجعلان الوقت يمر بسرعة، وإذا بمسئوليات الأولاد والبيت تصبح أخف وطأة. كانت أغنية "نجاة الصغيرة" ساكن قصادي وبحبه" تدغدغ خيالي، لأن الشاب الذي يصغرني، والذي يسكن في بناية جميلة لا تبعد عني إلا عدة أمتار أخذ يلاحقني بنظراته.. لكني ألاحظ أيضا نظرات الإعجاب التي راح يغدقها على ابنة جارتنا، فأجدني آتي ببطاقة الهوية وأزيد شحطة صغيرة على رقم ٢ فأصبح من مواليده ١٩٣٥ بدلا من ١٩٢٥، أقدم ذات يوم سهوًا هذه البطاقة المزورة للأمن العام من أجل "زودة المعاش" ويسقط هذا الالتباس في يد الموظف فيستعظم الأمر: مدام، هذا تزوير.. هذا تزوير: لكني أجبره على سماعي: فيه واحد بدّو يزوجني، يعني عند عريس، ومشان هيك صغرت حالي ولو.. شحطة صغيرة بتغيّر لي كل حياتي، حط حالك محلي، ٥ أولاد ومسئولية وغلا، ولو..

شحطة صغيرة شو راح تأثر".

يضحك الموظف ويسامحها على أن تقدم بطاقة أخرى سليمة، ومع أننا نعرف أن هذا المشهد وأمثاله طبيعي جدا في مشاعر النساء وسلوكهن، غير أن روايته بهذه الطريقة العفوية المفعمة بالصدق يعطي للبوح مذاقا خاصا يكاد يجعل النقيصة مظهرا للكمال الأنثوي، وهذا سحر الفن الجميل دائما.

التماس بين حنان وأمها:

ياء المتكلمة في عنوان الرواية "حكايتي شرح يطول" تعود للوهلة الأولى إلى صوت الرواية، وهو يتراوح بين الأم التي تحكي طيلة الوقت، والبنت التي تتراءى خلف حجاب شفيف، بينما نعرف أنها صانعة المتخيل التي تمنحه مذاق الواقع ونكهته النفاذة، فهي سيرة ذاتية وغيرية في الآن ذاته. غير أن نقطة التماس بين حنان وأمها تتكثف دائما في اللحظات العاطفية المحتدمة، تجلعها الكاتبة تقول: " تمرّ عليّ حنان في إحدى زياراتها إلى لبنان، فنذهب معا إلى الجنوب لكثرة ما أخذت أتذكر أمي وبيتنا في النبطية، وطفولتي، أفكر في الاعتذار من ابنتي والبقاء في البيت، ولكن ما إن أسمع صوتها المتحمس يسألني إن كنت جاهزة حتى أسرع وأرتدي ملابسي وأنتظرها، لم أكن أرفض طلبا لحنان، لعله الشعور بالذنب، كلما حاولت حنان أن ترفعه عني أراه يعود جاثما على كتفي وقلبي كأنه بلاطة". وتشرح الأم ما كانت تبذله ابنتها من جهد كي تضعها بأنها استفادت من هذا الوضع الذي خلقته بطلاقها، حيث كانت تتعلل به في التهرب من الواجبات واستدرار عطف الزملاء وإشفاق المدرسين، لكن الأم لا تلبث أن تعترف بأنها رمت بنتيها – وهما جوهرتان – في التراب المعفّر، فتجهش حنان بالبكاء، وتبرر انهمارها العاطفي بسبب طريف، وهي أنها كلما سمعت أمها تحاول التحدث بالفصحى يحزّ في قلبها أنها لم تعط فرصة التعليم، " فلو علموك لكنت أنت الكاتبة لا أنا"، في هذه اللحظة الجياشة تتماهى البنت مع الأم الجديرة بأن تكون هي الكاتبة، ما كان ينقصها سوى أن تتعلم قواعد الفصحى، وهاهي الكاتبة تنقل خواطر أمها وذكرياتها بلسانها، وبلهجتها العامية ذاتها حتى تتوارى خلفها. يحدث ذلك

على وجه التحديد خلال مرض الأم بالمرض القاتل الذي لا يسمى، تجمع حنان ملفات الرسائل والمذكرات التي كتبها محمد وتدخلها في نسيج روايتها، تتمنى لو أنها تحدثت معه وقرأت كل ما كتبها وهو حيّ، تتصل بأخواتها وتبكي، يذكرنها بأنها كانت صغيرة، فتحتج قائلة: كان عمري ١٥ سنة، ابنتها هي التي جعلت أمها تهدأ وهي تقول لها: كأنه كتب كل شيء من أجل أن تقرئيه الآن وتكتبي قصتها، تمسك حنان بالورق الباهت، بالصفحات المتآكلة، والأوراق الصفراء التي كتب عليها محمد لواعج قلبه، آخر ما تقرأه رسالة الأم التي أملتها على ابنها الصغير ثم لم تبعثها إلى حنان تقول لها: "لا تكوني قاسية على ماض تولى، إنه كان حلوًا لأني تحديت الجلاد، وتحديت القيود في معصمي، واسترجعت حريتي.. استرجعت جمالي من جمالك، وذكائي من ذكائك، وأنبتت الشجرة العارية من جديد أوراقا لامعة، ستبقى لامعة مدى القدر والحياة".

أية بلاغة كتبت بها حنان الشيخ، بلسان أمها كاملة، هذا المشهد الشجيّ الذي يكثّف شعرية الرواية، ويقطر دلالتها، فليست البنت سوى روح الأم المعبرة عن ملحمتها في عشق الحياة، والتندر بمفارقاتها، وجرأة الكشف عن أسرار الأنثى وهي تتواطأ على الجموح وتنتصر لإرادة التحرر، وأية حلاوة تنفثها عملية المزج بين عذوبة العامية اللبنانية والفصحى الرومانسية الجميلة، ومع أن العنوان يحتكم إلى الأولى في نسق الجملة "حكايتي شرح يطول" بحذف الضمير العائد "شرحها"، فإنه يمتد من ضمير الأم إلى البنت، ومن وجدان الكاتبة لتمثيل جيل تعذب وتمتع، وكشف حجاب قلبه ورأسه وأعطى نموذجا لانتصار الحب وإرادة التحرر معا.

عالم سليمان فياض

سعت جائزة الدولة التقديرية، بتوفيق لافت هذا العام، لتتويج مسيرة سليمان فياض الفكرية والإبداعية، ضمن كوكبة من القامات الشامخة في حياتنا الثقافية، المترعة بالعطاء الموصول. ومع أنه قد جاوز السبعين من عمره بعدة أعوام (ولد عام ١٩٢٩) فهو لا يزال ينتج بسخاء وفير في مختلف المجالات التي تميز بها، وربما كان أبعدها عن الإثارة مجهوده الكبير في تيسير مجالات المعرفة العربية، بتقديم سير أعلامها الكبار، في سلاسل مبسطة للشباب، بلغ حصاد المطبوع منها زهاء خمسة وأربعين كتابا، تضم صفوة العلماء العرب في عصور الازدهار الأولى (متى توازيها قائمة محدثة؟)كما تتمثل أيضا في مجموعة منوّعة وطريفة من معاجم اللغة النوعية، وصيغها الصرفية، وبحوثها الدلالية والنحوية، تصل إلى أحد عشر معجما. لكن يظل بيت القصيد في إنتاجه هو كتاباته الإبداعية في القصة والرواية، وتضم اثنتي عشرة مجموعة ورواية، إضافة إلى كتابين فريدين في فنون السرد الساخر، يطلق عليهما "صور قلمية" وهما بعنوان "النميمة".

ولعل السمة البارزة في أنشطة سليمان فياض أنها تجمع بين خطين يبدوان متباعدين في الظاهر، مع أنهما من تقاليد الثقافة العربية في مصر الحديثة، الخط الأزهري في عنايته باللغة وتاريخ المعرفة وسير النبلاء من العلماء الأوائل من ناحية، والخط الإعلامي المعني ببرامج الإذاعة والصحافة ومناخ الإبداع الحديث من ناحية أخرى، ويكفي أن نذكر أن لسليمان فياض برنامجا إذاعيا يوميا بعنوان "قاموس المعرفة" امتد قرابة نصف قرن من الزمان، حتى ندرك أنه آخر العنقود في سلسلة الأزهريين الكبار الذين أثروا عصر المعلومات الجديد بزبدة خبرتهم المعتقة في المعارف القديمة. وإن كان رفاقه القدامى يعتبرونه " أزهريا فاسدا لخروجه عن النهج السلفي، خاصة في كتابته الإبداعية، فهو لا

يدخر وسعا - كما سنرى - في كشف مثالبهم بروحه النقدية المرحة اللعوب.
وعندما تنهض الأجيال الجديدة بواجبها الموسوعي في رصد أعلام العصر الحديث، وبناة المعرفة العلمية لثقافته، ستفرد صفحات مميزة لسليمان فياض وأمثاله، وهم قلة نادرة، ممن تفانوا في مشروعاتهم الكبرى خلال عقود طويلة بدأب وإخلاص نادرين. وتظل خاصية كاتبنا في كل إنتاجه أنه "حكَاء" من طراز رفيع، ورث خفة روح الشاعر العربي "الهجّاء"، ودقة رواية " المؤرخ" الذي ينبش عن الأسرار ويكشف ما وراء الحجب بعفوية بالغة، وصدق مثير.

الشرنقة:

بوسعنا أن نقف عند آخر مجموعة قصصية نشرها سليمان فياض منذ عدة سنوات بعنوان "الشرنقة"، لنتأمل طرفا من عالمه الخصب، وهي تضم قصتين فحسب من النوع المتوسط في طوله، أولاهما تمتح من معين الصبا الأول، وذكريات المعهد الديني الغائرة في وجدانه، يعتمد فيها على تقنية الراوي الغائب ، حتى يتفادى التورط في أحداثها، إذ يصور واقعة غريبة، يغلب على الظن أنها من قبيل الشائعات المتداولة، يتخيل فيها، بوعي نافذ، بواطن حياة الشيوخ الصغار في القسم الداخلي، بمعهد الزقازيق الديني، وما يعتمل فيها من نزعات مكبوتة، بحكم التربية الصارمة، والغطاء الديني الصلب، مما يتطلب منهم تجاوز أعمارهم، وكبت نزوعهم الطبيعي، فهي من قبيل أدب "النميمة" الذي برع فيه الكاتب، تصور نماذج إنسانية غضة، تمتزج فيها الشهوة الفوارة بالدعابة الطريفة والمظهر المتزمت. يستهلها بوصف شيّق: "استيقظ الشيخ سعيد لتوّه من غفوة القيلولة، ظل في رقدته على سريره، مبحلقا في سقف العنبر. انتظر إلى أن يسترد جسده توازنه. علمته التجربة ألا ينهض من سريره فورا حتى لا يشعر بدوار. (أليس ذلك مبكرا على الشباب؟) أكل اليوم أكلة دسمة، لحمة وفتة وخضارا، كعادته كل خميس، تحسس نفسه وحمد الله أنه لم يحتلم.. غادر العنبر في وطء محاذر، حتى لا توقظ رفاقه طرقات القبقاب على بلاط العنبر وممشى البواكي.. ومع أنه قد نوى الغُسل والوضوء معا فقد عاد

يتوضأ مرددا أدعيته، وجفف جسده بالمنشفة، وارتدى ثيابه الداخلية وجلبابه الأبيض، وطوى المنشفة على الصابونة. وفي تلك اللحظة أحسّ بأعضائه يسرى فيها دبيب نمل لاذع فغادر الحمام مسرعا إلى العنبر حتى لا يفعلها بالصابونة.. أخذ سجادته الصغيرة من فوق شباك سريره وكبّر لصلاة العصر، أثناء الصلاة خامره الخوف على حافظة نقوده، حين فرغ من صلاته انحنى قلقا ورفع وسادة سريره، كانت حافظة نقوده في مكانها، فتحها فوجدها مثلما أودعها لم يمسسها أحد، وضع الحافظة في جيب جلبابه وعزم على ألا ينساها مرة أخرى.. على إفريز النافذة كان صندوق الدود الكرتوني في علبة من الصفيح الملحوم الجوانب، كانت العلبة ملأى إلى منتصفها بالماء حتى لا يتسلل النمل إلى الدود ويأتي عليه.. كانت تربيته لدود القز هي التسلية الوحيدة التي يمارسها منذ أربع سنوات،حين كان في الصف الثالث الابتدائي وبحسبة بسيطة نستطيع أن نستخلص أن عمر هذا الشيخ الشاب كان حوالي العشرين تقريبا. كما نستطيع أن ندرك أن صندوق دود القز على حافة النافذة كان تجسيدا موازيا لغيره من صناديق الدود الذي يدب في أوصال الشيخ سعيد، وأوصال رفاقه من الطلاب، وإن كان أشدهم وسامة وأكثرهم قدرة، فهو ابن عمدة القرية، وهو المتطهر الذي يعاني من الوساوس والأوهام الطبيعية في مثل سنّه، دون أن تتاح له فرصة الاختلاط البريء الذي ينفس عن شهواته ويتسامى بها، فالنظام الداخلي للمسكن يفرض طوقا من الحرمان اللاذع والشيخوخة المبكرة. يتأنق الشيخ الشاب في ملبسه الديني الرصين، ويتعطر كي يمضي إلى شاطئ بحر مويس للنزهة بمفرده، حيث تصادفه هناك إحدى نساء "أبو كبير" الحسناوات، فتتحرش به في سحر الأصيل، ولا تزال تقترب منه وتغويه "خضراء الدمن" حتى يصحبها في نزهته، وعندما يتقدم بهما الليل دون أن يجد مأوى يختلي بها فيه، تنشب في ذهنه فكرة مجنونة، يخلع عليها عمّته وكاكولته ويدخلها معه في عنبر الطلاب بعد أن استغرقوا في النوم، سرعان ما يكتشف الرفاق أمرهما، خاصة الشيخ عبد الصمد الكفيف الشهواني الذي يرى بأذنيه ويدرك فحيح السرير البعيد، ومع فداحة الفضيحة ومحاولة تكتمها

بمشاركتهم جميعا في الصيد، تنبعث منهم صرخات الاستغفار وطلب التوبة، فتوقظ سكان العنابر المجاورة، تقوم قائمة السكن، ويهرع شيخ المعهد ومشرف السكن لتدارك الموقف، يخاطبهما الشيخ الكفيف الفصيح قائلا:

-"آن لماعز أن يعترف بفاحشته الكبرى، آن لماعز أن يجلد مائة جلدة، وآن للغامدية أن ترجم إذا كانت متزوجة، وأن تجلد إن كانت غير متزوجة. وآن لمعيز العنبر العاشر أن يجلدوا جميعا معي".

انفجر الطلاب يضحكون، واهتزت الساحة وصاح الشيخ خضر من بين الطلاب:

- مواعز وليس معيزا يا شيخ عبد الصمد، فلسنا حيوانات!".

ومع بروز هذا الخلاف اللغوي على جمع كلمة "ماعز"- وهي اسم الرجل الخاطئ الذي اعترف بجرمه في حضرة الرسول عليه الصلاة والسلام- فإن شيخ المعهد يحسم الأمر قائلا:

"- ليس لنا أن نطبق حدا في هذا المعهد، وفي البلاد وليّ أمر وقضاة، وأرى أن هذا الأمر لو غادر خبره هذا المعهد فسوف تكون هناك فضيحة كبرى لكل الشيوخ، وسيشمت فينا هؤلاء الإنجليز الذين يعسكرون في ساحة مسجد "أبو خليل" في هذه المدينة، وستكون هناك فتنة في الأزهر كله".

ومن ثم يقضي بفصل الشيخ سعيد من المعهد، ومعاقبة رفاقه في العنبر بحرمانهم من الدراسة والامتحان لمدة عام. وعندما يخرج الشيخ سعيد من باب المعهد عقب صاحبته، وفي يده صندوق الدود، يخلع زيه الأزهري ويعطيه للبواب ويقول للمرأة: "إن كل الدود قد فقس" في إشارة رمزية لمجمل ما حدث.

الطائف مدينة جميلة:

أما القصة الثانية في هذه المجموعة فهي تعود إلى فترة أخرى من حياة

سليمان فياض، إلى بداية الستينيات عندما كان يعمل متعاقدا بالتدريس في المملكة السعودية، وهي بعنوان "الطائف مدينة جميلة" غير أنها أشبه بالذكريات الشخصية التي تشارف مجال السيرة الذاتية، بالرغم من أن الكاتب لم يصرّح باسمه فيها ولم يوقع على ميثاقها كما يقول علماء السرديات المحدثة. وإن كانت مكتوبة بضمير المتكلم، وتتعرض لوقائع تاريخية وشخصية شديدة القرب من حياة الكاتب في تلك الفترة، أما التفاصيل الصغيرة فهي بطبيعة الحال من النوع المحتمل الذي يتسع لحبكة السرد، وصنعة التخيّل، وسلاسة الحوار المفترض المشاكل للواقع، وهي تصور مرحلة دقيقة في تاريخ العلاقات العربية. ولندع الراوي يقدمها لنا بقوله:

" وقعت الواقعة التي لارادّ لها، حين أراني العطار، ونحن نلعب الكونكان في بيته ذات ليلة، صحيفة من صحف المملكة، ووضع إصبعه على خبر: "مدرسو الطائف المصريون يستنكرون تصرفات الرئيس جمال عبد الناصر، ويؤيدون الملك سعود" أدهشني الخبر وأخافني فقلت:

خبر مفتري

وقال القريعي وهو مستمر في اللعب:

المشكلة حين نعود إلى مصر، فما يخصّ عبد الناصر يصل إليه أولا بأول:

وعلّق العطار:

المشكلة أننا إذا سكتنا ولم ننشر تكذيبا لهذا الخبر، فسنواجه محنة عندما نعود، نمنع من العودة ثانية إلى المملكة، وهذا أهون الأمور، أو ربما نرفد لصالح الأمن العام، أو نعتقل.

كان العطار يوجه الكلام لي، قلت له وللقريعي:

المشكلة الأخرى أننا لو بعثنا تكذيبا لهذه الصحيفة فلن ينشر!"

استقر رأي الجماعة، بعد الإفادة من خبرة الراوي الصحفية على إرسال برقية باسم مدرسي الطائف المصريين إلى الرئيس جمال عبد الناصر لتأييده

واستنكار الخبر المنشور بتاريخه في الصحيفة، دون الدخول في التفاصيل. وبعد أن رفض مدير مكتب تلغراف الطائف إرسال البرقية في البداية، ألمحوا إليه بأنهم سيخطرون اتحاد البريد الدولي بذلك، وتصبح فضيحة للمملكة يتحمل وحده وزرها، وسيقومون بعد ذلك بإرسال البرقية عن طريق السفارة المصرية في جدة، فاضطر بعد مشاورات مع رؤسائه إلى إرسالها، وتلقى الراوي ردا عليها- باعتباره أول اسم في قائمة الموقعين- من الرئيس عبد الناصر يقول فيه "ضعوا أعصابكم في ثلاجة، مصر تفخر بأمرين: المدرس المصري، والراديو الترانزستور" يشيع خبر هذا الرد، ويعاقب المدرسون المصريون في الطائف بقطع رواتبهم عدة شهور، وعندما تشتد ضائقتهم المالية ويتعذر عليهم الاستمرار في الاعتماد على الاستدانة من أصدقائهم السعوديين، وعلى البيع المؤجل المضاعف في أسعاره، يقررون الاعتصام في بيوتهم حتى تصرف لهم المستحقات المتأخرة. تثور ثائرة طلابهم بشكل تدريجي، فينظمون مظاهرات تجوب شوارع مدينة الطائف، مطالبة بإعطاء أساتذتهم حقوقهم، وتتجاوب المدينة بأكملها مع موقف أبنائها من الطلاب وتسري روح لا عهد للمملكة بها في الرأي العام، تضطر السلطات إلى الاستجابة لهم، وتبعث من يوزع عليهم حقوقهم. يستدعي مدير المدرسة الراوي ويخاطبه:

"- هذه أول مرة يحدث فيها اعتصام بالمملكة!"

فلم أردّ عليه بكلمة قد تؤخذ عليّ، وظل وجهي محايدا، يخفي انفعالاتي حتى لا تضحّي المديرية بي، بعد أن أخذ زملائي رواتبهم، وعاد مدير المدرسة يقول لي:

وهذه أول مرة تحدث مظاهرة من الطلاب بالمملكة.

فلزمت صمتي وأنا لا أنظر إليه، وكأنني غاضب، عندئذ قال لي ضاحكا بصوت هامس:

ما رأيك في تطعيم شعب المملكة بالمصريين، نصف سعودي ونصف مصري؟"

ثم يرفض الرواي عرض المدير بأن يشرف على مكتبة المدرسة لقاء أجر إضافي، حتى لا يتهم من زملائه بالسعي لكسب شخصي. يدرك المدير خطورة ثقافته العالية، ويسلمه عددا من مجلة الآداب وصل باسمه، يتضمن قصة له، عندئذ يعود الراوي مع رفاقه لصلاة الجمعة في مسجد ابن عباس، يلاحظون أن خطيب المسجد قد كفّ عن مهاجمة المصريين الكفرة واستعمارهم الثقافي، "كانت سماء الطائف صافية وقريبة، بها سحب بيضاء متناثرة، وقلت لرفيقي ونحن نفترق إلى أن نلتقي في الليل: "الطائف مدينة جميلة".

اللافت في هذه القصة الرائعة، أنها -وهي تستحضر فترة مشحونة بالترقب والأمل، والتوتر والعمل، والصراع من أجل المستقبل، لا تغيم وسط سحب وردية تمجد الماضي، بل تنظر إلية برؤية نقدية عادلة، تتمثل في تقييم الراوي لمنجزاته وخيباته الثقيلة، في سطور كثيفة، لحوار مدبب ومسنون، يتألق فيه أسلوب سليمان فياض في السرد الناعم الساخر، وشعريته العالية في تمثيل روح الفترة التي يبعثها، والنماذج التي يحركها بدهاء بالغ، وحكمة فنية ذات مستوى رفيع.

خيري شلبي في صهاريج اللؤلؤ

" صهاريج اللؤلؤ" عنوان وثير ومثير، يستدعي في الذاكـرة التراثيـة القريبـة كتـاب شـيخ الطـرق الصـوفية، العالـم الأديب محمد توفيـق البكـري، (١٨٧٠-١٩٣٢م) الذي وضع فيه منذ قرابة مائـة عـام خلاصـة سـردية لمعرفتـه بالحياة وخبرته في الأسفار وثقافته الشعرية في اللغة.

لكن خيري شلبي، كاتبنا الروائي المعتّق، يصب في هذا العنوان القديم نبيـذا جديدا طازجا، لا ينتمي إلى عالم اللغة ومفرداتها المتلألئـة. بـل إلى عـالم النغم الساحر والألحان العذبة. يستدعي زمنا جميلا لمدينة بديعة تقع في قلب مصـر، هي مدينة "طنطا" قبيل منتصف القرن الماضي، مع التركيز علـى محـل الحـاج "مصطفى الصوفاني" أشهر صـانع مـاهر لآلـتي العـود والكمـان في مصـر، وابنـه النابغة الموهوب، "عبد البصير الصوفاني" الذي سيصبح منذ الآن نموذجـا حيـا في ضمير الأدب العربي المعاصر.

شب "عبده" في مدينة تتنفس الموسيقى آناء الليل والنهار، "ففي الثامنة مـن صباح كل يوم تطوف فرقة موسـيقى ملجـأ الأيتام بالشـوارع، تعـزف الأناشـيد الحماسية والأغنيات الوطنية.. بعد الظهر بقليـل تمـر فرقـة موسـيقى المطـافئ، متجهة إلى كشك الموسيقى، في المدينة أكثر مـن كشـك للموسيقى، في الحدائـق العامة والمنتزهات، عزف متواصل للموسيقى الغربية والشرقية معا، جميـع رواد الحدائق العامة والمتنزهات يتلقّون هذا الفضل العميـم بامتنـان عظيـم، يجلسـون جماعات أو فرادى في حالة إنصات عميق حتى وهم يتبادلون الحديث الهـامس لا تغفل آذانهم عن المعزوف، فالموسيقى غذاء يومي يتنفســه النـاس مـع الهـواء النقي. في كل أسبوع يمر استعراض شرطة المحافظة "يقصد المديريـة". بجميـع فصائلـها وأقسـامها، تتقدمـها فرقـة موسـيقى الشـرطة وهـي طائفـة كبـيرة مـن

العازفين على الكاسات والطبول والطرمبيت والآلات النحاسية ذات الأبواق. منظر طالما بهر عبد البصير، على أن أكثر ما بهره وملك عليه لبه هو عالم القسس والرهبان والكنائس بكل ما يتصل بها من جمعيات خيرية للإنفاق عليها. طنطا بلد شيخ العرب السيد أحمد البدوى بمهرجان مولده السنوي الضخم تضم عددا كبيرا من الكنائس تتبع مختلف الملل والمذاهب.. لكل كنيسة جمعية خيرية من أتباعها تضم إلى جانب الأقباط عددا لا يستهان به من الأجانب، كلهم —ويا للعجب— خبراء في الموسيقى. هكذا يبدون لعبد البصير المنبهر حينما يتناقشون فيها مع أبيه".

لا ينسى خيري شلبي في هذه اللوحة التي تقطر بالنغم والتحنان أن يجعل موسيقار طنطا في تلك الآونة "محمد فوزي" أحد المترددين على محل الصوفاني مع رياض السنباطي ومحمد القصبجي وحتى فريد الأطرش، وغيرهم من فرسان النغم، كما لا ينسى الروائي المغرم بالتوثيق والتحقيق أن يؤصل لهذا الولع بالموسيقى والغناء في ريف الدلتا المصرية عامة بأنه يعود "إلى ما زرعته الفرق الصوفية العديدة العاشقة لرحاب السيد البدوي وإبراهيم الدسوقي من حب للموسيقى، إذ إنها عمود رئيسي في نشاط الطرق الصوفية تستعين به على توصيل المريد إلى حالة الوجد الصافية، وقد لا يعرف الكثيرون أن الطرق الصوفية بجميع فرقها لعبت الدور الأعظم في تمصير الموسيقى وتطويرها وتقريبها من الوجدان الشعبي. حتى بات في كل قرية أعداد هائلة من المنشدين والصيّيتة والمغنيين والمقرئين وعازفي الرباب والأرغول والمزمار والناي والطبل البلدي، وأصبحت الرغبة في "الفرفشة" والتطهر بالموسيقى والغناء عادة متأصلة في ريف الغربية الخصيب وشعبها بالحضارى الرقيق".

حركية الأحداث:

ولأن خيري شلبي حكّاء من طراز رفيع، يدرك بفطرته قوانين السرد ويتقن بموهبته بناء الرواية، فإنه لا يكتفي بالسخاء الشديد كما رأينا في وصف المشاهد والشخوص وصناعة الأجواء المحيطة بهم، بل يعمد إلى تحريك الأحداث منذ

الصفحات الأولى في مسارها المحتوم، مبرزا ما تتميز به الحياة من دهاء، وما ينضج في الأقدار من حكمة فالأب –لسبب غير مفهوم– يريد أن ينأى بابنه الموهوب عن طريق الفن، فيفشل الابن في المدرسة ولا يبقى أمامه سوى أن يرعى محل الآلات أو ورشة الإصلاح. ولأنه يدرك كنوزها الثمينة فإنه يدخر من نفقاته عشرين جنيها يدفعها سرا إلى واحد من أعز أصدقاء أبيه، وهو إبراهيم أفندي غطاس، القانونجي، حتى يشتري له بها درة غالية هي آلة الكمان الأثرية التي يخشى أن يبيعها والده لمن يدفع فيها مهرا أكثر، ويريد أن يدخرها الفتى لمستقبله. يدور بين الصديقين حوار مفعم بالمفارقة، ينتهي بنجاح الصفقة التي لا يدري الأب سرها، وعندما يتسلم الابن الوديعة الثمينة يطلب منه إبراهيم أفندي أن يسمعه شيئا من أنغامها، وعندئذ ينبري الصبي– على حد تعبير المؤلف– " بمعلمنية وحرفنة عجوز، لتمسك أنامله برقبة الأوتار، صرخت الأوتار، فجرّت في قلب إبراهيم أفندي براكين النغم الذي راح يتدفق بغزارة، يكاد يرسم على صفحة الأثير أشكالا جمالية مجسدة، تكاد تراها عين الخيال ملونة بأزهى الألوان، تكاد الكمان تغنى بكلمات منطوقة، ثم إن عبد البصير نفسه اختفى من ناظري إبراهيم أفندي وبقيت الكمان ككتلة جمر ملتهبة بين سحائب من الأنغام تحتوي على كل شيء، تقاسيم غضة طازجة مفعمة بروح الفتوة". اللافت في هذا المشهد الوصفي المتحرك زمنيا بحدث محدد، تتبعه أحداث درامية متلاحقة، أنه يبعث روح لحظة مفعمة بالنشوة، والوجد والامتزاج التشكيلى الملون بعوالم النغم السحرية، مما يبرع في تمثيله خيري شلبي، في التجارب التي ينفرد بالاقتدار على تجسيدها فنيا، حتى يغرينا أن نتقبل في سبيل انتهاكاته الواضحة لمعجم اللغة الفصحى وإغارته على بعض المفردات العامية التي تسعفه في بيانه مثل "فرفشة" و" معلمنية وحرفنة" التي مرت بنا، حتى لنكاد نسامحه على ذلك بطيب خاطر.

ذاكرة أهل الفن:

منذ أن كتب توفيق الحكيم رائعته الأولى "عودة الروح" معبرا فيها عن ولعه

الشديد بصحبة أهل الفن، ابتداء من "الأسطى شخلع"، لم يتمكن روائي كبير، في تقديري، من تقديم تجربة مطولة معمقة في استكناه روح الإبداع الموسيقي الماجن حينا والورع أحيانا أخرى، لدى المصريين عامة، وأهل الدلتا بصفة خاصة مثلما يفعل خيري شلبي في "صهاريج اللؤلؤ"، حيث يقدم فيها تسجيلا بالغ التشويق والإمتاع لعدد ضخم من حكايات المنشدين والفرق الموسيقية ونوادرها في القرى والنجوع، ويرسم صورا شديدة الأصالة والحيوية لكثير من نماذجها البليغة، مثل الشيخ عطية الأعمى، بحركاته ونفحاته، وصوته الذي يتراوح بين الذكورة والأنوثة، ومقالبه الطريفة، مثلما حدث له في الليلة التي أركبوه فيها حمارا حرونا وغفلوا عنه في الظلام، فدار به الحمار أدراجه حتى عاد للمنزل الذي ألفه وغط كلاهما في نوم عميق بينما يبحث عنه الجميع في الترع والمصارف والحقول.

وكذلك الشيخة "هنيات شعبان" المطربة الرزينة بتواشيحها الدينية وصهللتها الغنائية، وكيف طارت بها المنصة وبفرقتها –ومنهم عبد البصير– في الترعة الخلفية، حيث كانت المنصة مكونة من عربتي "كارو" مثبتتين بأحجار خلخلها الأطفال على غفلة من الكبار، والمعركة التي نشبت في القرية جراء ذلك، وهي بالمناسبة، قرية، "ميت غزال" التي أنجبت الشيخ مصطفى إسماعيل. وتلعب شخصية "عبده" الكمانجي الموهوب دور البؤرة الجامعة لهذه الأحداث، حتى لنكاد نتخيل مع الراوي ما لم يذكره من مغامراته في هذه الفرق، وأنه لابد أن يكون قد مر بالأذكار والموالد والسهرات التي مرت بها من قبل أم كلثوم، ونضحك معه لما حدث في قرية "العجوزين" في أحد الأفراح الرنانة، حيث طلب الوجيه القروي من المتعهد أن يحضر له أكبر الفنانين، فأخبره أن من بينهم "محمد عبد الوهاب" – فنان متواضع من طنطا يحمل اسم الموسيقار الكبير ذاته – فظن الوجيه أنه يقصده، وعندما لم يظهر الموسيقار في النمرة الرئيسية اقتادوا الفرقة كلها لقسم الشرطة التي أفرجت عن المتعهد لأن بطاقة المطرب تحمل اسمه الحقيقي ولأن القانون لا يحمي المغفلين.

لكن المهم في كل هذه الحكايات الطريفة المشوقة التي لا تخلو منها جعبة

خيري شلبي أنه يسجل فيها جانبا حميما من التاريخ الروحي للشعب، تتجلى فيه قدرته على تذويب الذكريات والأصداء المعاشة في الواقع خلال طفولته في المنطقة ذاتها، في بوتقة معرفة عميقة لاحقة بأصول فنون الموسيقى والغناء ومئات التفاصيل الصغيرة عن الملاحظات المتصلة بمقاماتها وأصدائها في النفس البشرية، يسجل كل ذلك عبر رصد حيّ لمسيرة نموذج مصري متخيل يوشك من فرط مصداقيته أن يكون تاريخيا.

إيقاع الدراما الموسيقية:

تنثال الأحداث بوتيرة عالية في الرواية، يغرق عبد البصير في عشق أسطوري لفنانة تغزو روحه بالبهجة هي "سعدية المليجي"، يتكئ المؤلف في نسج المواقف على السرد والوصف، إذ يندر لديه الحوار، مما يؤدى عادة إلى بطء الإيقاع الروائي، لكن استغراقه في نفخ جذوة الوجد في وجدان بطله يضفي على العمل حركية داخلية تعوّض نسبيا ضيق مساحة الحوار، يلتقي "عبده" وسعدية في أسبوع من الحفلات فتنعقد بينهما أواصر عهد غرامي متين، يذهب عبده للقاهرة كي يصنع مستقبله الفني وينظم وضعه المادي رافضا أن يستجيب لدعوة سعدية للاعتماد على ثروتها، يوقعه القدر —والمؤلف— في موقف شبه هزلي في العاصمة، ينتهي به إلى الزواج وهو في شبه غيبوبة من تلميذة طنطاوية تعهد بتوصيلها إلى خالها في حدائق القبة، ولما وجده قد ترك مسكنه ذهب بها إلى شقة أصدقاء له وجدوا فيها زوجة مثالية له ودبروا أمر زفته بها بليل. تشاء المصادفة التي لا تقع في الحياة ولا الأدب معا أن تنشر صحيفة قاهرية في صباح اليوم التالي خبرين متجاورين، أحدهما حفل زواج الموسيقي الشاب الموهوب بشكل مرتجل وعفوي اخترق به شارع محمد علي في زفة اشترك فيها أهل الفن، والثاني خبر اختراق رصاصات مدفع طائش لكوشة عريس في إحدى قرى بني سويف ومصرع المغنية التي كانت تحيي حفلة "سعدية المليجي"، لم يلتفت عبده إلى الخبر الثاني وظل يعذب نفسه شهورا مع زوجته لأنه ينتظر رد سعدية على برقياته كي تصفح عنه وتقبل إتمام مشروع الزواج به. لعبت

الأحلام والكوابيس دورا عجيبا في التمهيد للأحداث والتنبؤ الغريب بها. حيث عبر المؤلف من خلالها عن إيمان عميق بالغيبيات وتوظيف ماهر لمعطيات العقل الباطن في الآن ذاته. وبقدر ما تحفل الرواية بالمعرفة الفنية العميقة بأوساط الموسيقيين، وتركز في نهايتها على مولد فرقة الموسيقى العربية التي أصبح عبد البصير فتاها وفنانها الأول، تكاد تخلو في صلبها من أية إشارة لتغلغل السياسة في مصير البشر، باستثناء مشهد واحد قبيل الختام تلمع فيه لمحات بارقة في نقد فترة الثورة وتقييد الحريات في عصر عبد الناصر، لكن العصارة السياسية التي كانت تضج بها الحياة في الأربعينيات والخمسينيات لا تتخلل خلايا الرواية، وكأن حياة الناس وإبداع الفنانين لا علاقة لهما باستراتيجيات المجتمع في حركاته الظاهرة.

وبقدر ما ينجح خيري شلبي في صناعة نموذج عملاق لفنان عصامي شبه أمي ونصف مجنون، فإنه يصب في هذه الرواية العاتية خلاصة تجربته في معايشة أهل الفن وتمثيل عوالمهم الغنية، وإذا كان قد استعار عنوان روايته من كتاب الشيخ البكري فإنه لم يتوهج فيها بلآلئ اللغة ولم "يشعشعها بأنظار الجهابذة المتقدمين كما تشعشع الراح بثغبان البطاح" كما يقول البكري، في كتابه، وإنما نفخ فيها روح الفن المتجذرة في الوجدان المصري من ناحية، واستغرق في تهويمات الخدَر المشعشة في لوحاته المشتعلة من ناحية أخرى، مما يضع هذه الرواية في مقدمة أعماله الناضجة المتعة.

أشياء تخصنا:

تلعب الخصوصية دورا طريفا في الخطاب الإبداعي والثقافي في عالمنا العربي اليوم، إذ بينما يحاول المبدعون أن يعثروا من خلالها على الميزات الحضارية المتفردة، والإرث العريق لروح الإنسان، يرفعها السياسيون شعارا للدفاع عن تحجر التاريخ، والبقاء على هامش فورات التحديث الموارة، يتخذونها ذريعة لتحنيط شعوبنا، وتكريس تخلفها في سباق الحرية والعلم والإنتاج، لتعويق التفاعل الخلاق مع تحديات المستقبل. من هنا تختلف المقاصد، ويتم الالتفاف

على الكلمة الواحدة لمآرب عديدة، ويبقى السياق الذي توظف فيه هو الكفيل بكشف الأهداف الكامنة، ومدى ما تحققه في سلم الترقي البشري.

ولعل هذا ما أثارني في عنوان المجموعة القصصية الجديدة لكاتبنا العتيق خيري شلبي، فأخذت أطالعها بإعجاب وحنق، لأنه -دون أن يقصد- يغني للخصوصية المصرية التي يؤمن بها، فيبرز الفوارق الحساسة مع المحيط العربي من جانب، ويزود دعاة تجميد الأوضاع على ما هي عليه بحجة ظافرة للحفاظ على خصوصيتنا "الغالية" من جانب آخر. ولا يمكن أن ننسى أن خيري شلبي صاحب مدرسة أصيلة في تجسيد الروح الشعبي في السرد، وأسلوب متميز في رسم الصور الشخصية بالكلمات، إذ برع في إحياء نماذج البشر، وأنماط الحياة الدنيا المهمشة في العشوائيات والقبور، بمقدار ما خط من لوحات رائعة لمئات الشخصيات المعاصرة في "بورتريهات" لا نظير لها في الأدب العربي اليوم، أي أن رسالته الأساسية كانت - ولا تزال - هي البحث عن الخصوصية الفردية والجماعية، في ملمح الجسد أو طريقة النطق، أو لمعة العين أو بارقة الذهن. هو صائد الخصوصيات الظاهرة والباطنة، وخالقها على عينه، إن لم توجد في واقع الحياة الخارجية. لكنه - على عكس هؤلاء الساسة المزورين للحقائق - لا يبغي منها إشاعة الإحباط، ولا كسر جناح الهمة في السعي الحضاري الدءوب، بل خلق الثقة بالذات، لارتياد آفاق المستقبل، والتحليق عاليا في سماء الإبداع. وقد نجح في إدراج مجموعته القصصية الجديدة في هذا السلك الذهبي، لتنتظم في عقد جميل، يحافظ على "خصوصية" كل منها، ويؤلف بها نسقا متوافقا من الإطلالات السردية المتنوعة، مما يجعل الفرادة داعمة للتوحد المتناغم في أعمال الفن وجماليات الوجود الحيوي للإنسان على السواء.

مفارقة العلم والثقافة :

في القصة الأولى التي تحمل وزر العنوان "أشياء تخصنا" يروي الكاتب، بضمير المتكلم دائما، رحلة صحفي فضولي على ظهر سفينة شحن، بدعوة من الشركة المالكة "لتدشين " الباخرة العذراء، حيث "تضمنت بطاقة الدعوة،

برنامج السفينة " عايدة" في خط سيرها في أعالي البحار. إذ يتعين عليها إقامة حفل في كل ميناء من الموانى المدرجة في خط سيرها.. يدعى إلى الحفل عمدة المدينة ووجوهها وكبار المسئولين في الميناء" ثم يستطرد الراوي قائلا " ومن جانبي كان هناك ظرف شخصي يجعل من هذه الدعوة حلما من الأحلام، ذلك أنني وقد جاوزت الأربعين من العمر أعزب مضربا عن الزواج خشية أن يقيدني بعيال يحدون من حريتي ومن رغبتي الدائمة في الترحال، فوجئت أنني قد أحببت دون أية مقدمات، إذ وقعت أسيرا في عيني فتاة تصغرني بعشرين عاما من أول نظرة لها صافحت عيني، في المجلة التي التحقت بها مصورة تحت التمرين. فما كادت الأشهر الستة المقررة للاختبار تنتهي حتى كنا زوجين في اتساق وتكامل، وجاءت هذه الدعوة لتقدم لنا فرصة ثمينة لقضاء شهر العسل".
ويصف الكاتب بمهارة فائقة الحياة على ظهر الباخرة، كأنه ملاح عريق متمرس بالاحتفالات البحرية والتسكع في الموانى المختلفة. لكن لا يلبث أن يطل علينا أول مظهر للإعجاب المصري بالذات، الذي قد يبلغ حد الافتتان، في مثل قوله : "خلالها يكتشف الواحد منا أن مصر واسعة بحجم الكون، وأنها مليئة بمواهب نادرة وغريبة وفريدة في أمور شتى.. لهفي على غنائهم في هذه الحفلات، ليس لحلاوة الصوت، أو قوة الحنجرة رغم توفرهما، إنما حلاوة الحس أعظم وأفعل في الإحساس، لله ما أروع الأصوات غير المحترفة وهي تغني في الغربة نفس أغنياتنا المتداولة التي تقطر حلاوة وعذوبة.. ثم ما كل هذه المواهب في الرقص البلدي الرجولي "(ويسكت عن النسائي) وفي العزف على الآلات الموسيقية، والنقر على "الدربكة " المصرية المشعللة التي إن أرادت رقصت الكواكب المطلة على عرض البحر" ولأن خيري شلبي حكاء من الطراز الأول، فهو يغمرك بفيض من الأحداث والحكايات عن سفرة راويه بين الموانى المختلفة بصحبة عروسه ورفيقه في العمل، حتى تحط بهم السفينة عند الميناء الأخير في بحر البلطيق، في مدينة تقع فيما كانت تسمى "ألمانيا الشرقية" على أطرافها غابة ساحرة، ينطلق فيها الشبان في مظاهر العشق في وضح النهار كالعصافير الطليقة.. "كنا قد نجحنا في تحييد مشاعرنا الشرقية وتقاليدنا

العربية المتزمتة، حتى لا يبدو علينا أي لون من النفور أو الرفض.. هم أحـرار، يمارسون حياتهم كيفما شاءوا. ونحن كذلك أحرار في أن نجاريـهم، أولا نقتنـع بسلوكهم. شرط أن لا نتدخل في شئونهم تطفلا أو استهجانا".

إلى هنا ولهجةِ الراوي حكيمة في الاعتراف بحق الاختلاف. لكنـه لا يلبـث أن يدفع بنفسه ومن معه إلى الاندماج في مجموعة من الشباب، يفترشون العشب في الغابة، ويتسامرون ويأكلون. واصفا ذلك بمزاجه المصري الخاص البعيـد عـن تمثيل الحياة الأجنبية، حيث يحضر أحد الفتيان الألمـان "طاولـة مـن الصـاج، كان يمسكها بمنديلين من الورق.. ترتص فوقها أرهاط من السمك البوري المشوي زينت بأنصاف ليمونات.. وعلب ملآنة بالأرز وأكياس ملآنة بالسلطة الخضراء" ومن الواضح أن الراوي قد جعـل الغـذاء مصريـا صرفـا، إذ لا عـهد للألمـان ولا الأوربيين بالسمك المشوي مع الأرز والسلطة. وليس هذا هو المهم، ولكن اللافـت للانتباه أنهم يدهشون لصوت نغم شجي حاد، ينبعث من آلة موسـيقية حميمـة جدا بالنسبة لنا كمصريين لعلها المزمار أو الرباب أو القيثـار، ولا تنفـع جـهود الجماعة في استكناه مصدرها، ممـا يدفعـهم للحـوار عـن علاقـة الثقافـة بـالعلم فينتهي الراوي –وهذا هو بيت القصيد في القصة– إلى أنه "لا ثقافـة ولا فـن ولا فكر، بغير وطن متجذر في الأعماق. قد يوجد علم وبحث علمي متقـدم حتـى في الدول الهجين التي تحوي جنسيات مختلفة.. العلم عالمي ما في ذلك شك، أما الثقافة فمحلية قومية بروافدهـا الفنيـة والأدبيـة" بـهذا المنظـور يحسـم الـراوي مشـكلة اختـلاف المجتمعـات، كـي ينتـهي إلى إبـراز مفارقـة العلـم والثقافـة، وتأكيدها عمليا لهذه الدلالة أو نقضا لها – يختـتـم قصتـه باختفـاء زميلـه الـذي هرب من الباخرة قبل إقلاعها استجابة لصوت اللحـن المصري الـذي شـده إلى الضياع بحثا عنه، في مفارقة فنية أخرى تصـل إلى حـد الهـوس الوطـني جريـا وراء الخصوصية المتفردة.

الطقوس الشعبية :

يمضي خيري شلبي في بقية قصص المجموعة السبع ليكتشـف في كـل منـهـا

ملمحا من هذه الخصوصية الفريدة للشخصية المصرية، خاصة في مستواها الشعبي، فيتحدث في "قداس الشيخ رضوان" مثلا عن نموذج القروي الذي تمتزج في أوتار حنجرته أنغام الأذان الشجي مع تراتيل الكنيسة القبطية، ولأنه يدير الأحداث في قريته الحقيقية "شباس عمير" بوسط الدلتا، فقد بث فيها نكهة الحياة برائحتها النفاذة، وسماحتها الغريبة ووعيها العريق بما يجمع الناس على اختلاف مللهم من أواصر المحبة والتواصل الحميم. ويسرد في القصة التالية "عيون القلب" جانبا من تجربته الشخصية أيضا عندما كان يسكن في منطقة "صقر قريش" على حافة ضاحية المعادي، وقصته الطريفة مع "يوسف باسيلي" خبير الصور الصحفية، وهو لا يمكن أن يكون مجرد شخصية من ورق، بل لابد له من رصيد حقيقي في جعبة خيري شلبي ومعارفه العديدين. وكيف فزع عندما رأى طيفه يمر تحت شرفته بعد وفاته بسنوات. ويأتي تفسير ذلك بعد لأي، عندما يكتشف أن ابنه هو الذي افتتح ورشة إصلاح السيارات المحظورة في قلب المنطقة السكنية، فيستحيل عداؤه له إلى مودة صافية تمتح من حبه لأبيه. ويصور في " مجاذيب قطة " عادة ساذجة يقع فيها الطيبون من أهل الأحياء الشعبية في إيمانهم بكرامات الأولياء، وكيف تتعلق هذه المرة بقطة وادعة أليفة لا تلبث أن تتحول إلى " شيخة" لها طريقة صوفية ومريدون. ولا تخلو بقية القصص من هذا الملمح المائز الذي يجعلها مفعمة بالتحنان والحميمية. لكن بوسعنا أن نتوقف عند قصة " عمتي ندرين" لأنها لا تؤكد هذه الخصوصية فحسب، بل تضيف إليها "رتوشا" شعبية بارزة تتمثل في امتزاج المجاملة بالمكائد خلال النواح على الأموات. والعمة "ندرين" خبيرة بالأنساب والعلاقات. فإذا التقت أحد أبناء العائلة المقيمين في البنادر فإنها تعطيه شجرة العائلة فرعا فرعا وورقة ورقة "لكنها بمقدار ما تختزن من معلومات فهي تحتفظ أيضا بذكرى الإحن والعدوات. فهي لا تغفر لمسعودة "بنت خالتنا" أنها لم تقدم واجب العزاء العام الماضي في "ابن أخينا" الذي غرق. وعندما يموت زوجها الحاج عبده دون أن تنجب منه، تذهب العمة ندرين لإحياء المأتم على طريقتها في الندب والعويل، حيث "تخلع طرحتها، وتلوح بها في الهواء على إيقاع

"العدودة" الفاجع :

– عزى المعزي وكسر الجرة

– مفيش ولد ياخد العزا برة

فتهيج شجون الخالة مسعودة لتطلق صرخة ملتاعة جاوبتها صرخات البنات والنساء، وانبرت عمتي ندرين بفجيعة حريفة متقنة :

– يا ميت ندامة على اللي راح ما خلّف

– شبه الحمام، لا باض، ولا ولَف

فاندلع الصوات بصراخ أكثر حدة، وواصلت عمتي ندرين :

– قليل الولد ع المغسلة قلوه
حسه انقطع من ساعتن ودوه
– قليل الولد على المغسلة اتدلى
حسه انقطع من ساعتن ولى..

العجيب أنها عند انصرافها وقد تركت خلفها حريقا من الحزن الجنوني المتفجر لا سبيل إلى إطفائه، كانت تمسّي على الناس في الطريق وتعافيهم بالعافية والسعادة، فيما هي تبتسم بوجه رائق كأن شيئا لم يكن".

وقد اختصرت بعض هذه البكائيات التي أحسب أنها من تأليف خيري شلبي ذاته، فتاريخه الإبداعي يشهد بولهه المفتون بالزجل ونظمه وروايته، وأستاذه الأثير، الذي يحفظ صفحات كاملة منه، لا ينتمي إلى عالم الرواية والسرديات، ولكنه فؤاد حداد الذي يعتبره عبقري الفنون الشعبية الأصيلة. من هنا تنبع خصوصية خيري شلبي نديم عصرنا، في سرده المعتق وحكاياته المضمخة بعطر القرية وروثها وبخار منازلها المتشابكة وقلوبها الساخنة، وهي تنتقل إلى المدينة العشوائية بكثير من رثاثتها ونبلها وتآلف أبنائها. وهي ذاتها الخصوصية التي يتفانى في الدفاع عنها ضد القرى السياحية الأنيقة المتجملة. مؤمنا بأن فيها خمائر الحضارة وعروقها الذهبية المجيدة.

محمد البساطي في أوراق العائلة

يتميز محمد البساطي، بين رفاقه من كتاب جيل الستينيات الخصب، بقدرة فائقة على التقاط العوالم المرهفة، والسرية في كثير من الأحيان، لحيوات شخوصه الداخلية، وإبراز إيقاع عناصر الطبيعة من حولها، وإن بدت قاسية حادة. ليستنقذ روح المكان من أن تطمرها عوامل التآكل، كي لا تسقط في بئر النسيان. لكن اللافت في هذا المسعى الإبداعي الجميل أنه مفعم بعذوبة جليّة، ومكتنز بشعرية رائقة.

وفي روايته الجديدة "أوراق العائلة" -وهي العاشرة في إنتاجه، إضافة إلى سبع مجموعات قصصية تمثل حصاد تجربته- لا يقدم، كما يوهم العنوان، سيرة لعائلته الخاصة، بل يصوغ نموذجا متبلورا لأسرة مصرية غير عادية، تتزامن في كنفها أربعة أجيال متعاقبة، يقبع الراوي -وهو الصبي المفتوح العينين والأذنين- في أسفل السلّم منها، ليرصد ملامحها البارزة كما ترد على مخيلته، على غير أسلوب رواية الأجيال التي يحكيها الراوي، لكن فتانا يخترق بملاحظاته الصبيانية النزقة حجب العلاقة بين طبقاتها المتتالية من رجال ونساء، عبر المشاهد والحكايات، مع التركيز المقصود على الجدّين، الأكبر والذي يليه، مغفلا إلى حد ما جيل الأبوين الأوسط، بل مضحيا به في نهاية الأمر في اختيار حاسم لتوليد عدد كبير من المفارقات في الطباع والمواقف، وتقديم أمثولة مختزلة لصرامة البنية الاجتماعية ظاهريا في الحياة الريفية، وهشاشتها وثقوبها الوسيعة ضد كل العادات والتقاليد في حقيقة الأمر. على عكس ما يتصور الناس عادة عن حياة الريف المحافظة، وخضوعه الصارم للأنماط التقليدية.

يكشف البساطي في هذه الرواية المثيرة عن هامش الحرية السرية التي يتمتع بها الرجال في القرية، وعن العقوبات الظالمة التي يتحملها النساء وحدهن

نتيجة لقهر المجتمع، خاصة في مؤسسة الزواج وبنية الأسرة بشكل أساسي. ويظل موقع الراوي- الغلام اليافع الذي تتفتح مداركه على هذه المفارقات عبر الحكي والمشاهدة- هو النافذة التي يطل منها المؤلف ليوجه حركة السرد ويضبط إيقاع الرواية، ويحدد نوع الرؤية في هذا العمل الفني الممتع.

الرجال المعمّرون:

ولأنها أسرة غير نمطية، يعيش الرجال فيها ويعمّرون بشكل أطول من النساء، على غير المألوف في الحياة المصرية والعربية على الأقل، حيث تظل المرأة أطول عمرا من الرجل، وأشد تحملا للمعاناة منه، ولكن يبدو أن نساء البساطي يلقين من العذاب ما يقصف أعمارهن بشكل مبكر. لنقرأ تقديمه لهذه الأسرة في قوله: "كنا نعيش في بيت واحد، جدي الأكبر وجدي لأبي، وأنا وأخي، وأبي وأمي، حجرة الجد الكبير كامل في نهاية الممر بمؤخرة البيت بعيدا عن ضجة الحركة اليومية بالحوش، جنبها حجرة الجد شاكر، أمامهما مرحاض يخصهما. الممر قصير معتم، كان ضوء النهار الآتي من بئر السلم يخفف قليلاً من ظلمته، ونستطيع في قعدتنا بالحوش أن نرى بابي الحجرتين المواربين، ونلمح من يخرج منهما إلى المرحاض تسبقه سعلة خفيفة، حين يكون الجد الكبير هو الخارج تظل عيوننا ترقب الممر حتى يعود إلى حجرته، مشيته الحذرة مستندا بيده إلى الجدار تجعلنا نخشى عليه، كان عجوزا جدا، شديد النحول، لا يتحمل الجلباب على جسده، يتركه دائما مطويا فوق المخدة، مكتفيا بالسروال الطويل وفانلة بكمين. نادرا ما يغادر حجرته. المرات القليلة التي شاركنا الطعام فيها كانت في المواسم، يتصدر الطبلية، وتعلق أمي فوطة على صدره، وتضع أمامه سلطانية الشوربة بالشعرية واللحم مهروس بها. بيده المرتعشة يرفع الملعقة، يتمهل بها ليوقف اهتزازها قبل أن تصل إلى فمه. رغم ذلك تتساقط الشوربة من الملعقة وتبلله. نختلس النظر إليه بعد أن حذرنا أبي ونكتم ضحكاتنا. حواديته كثيرة وغريبة، لا تشبه ما نسمعه من الآخرين، عفريت يخرج من النهر في الليل يخطف البنات من فوق الشط، وقطط تتحول إلى ذئاب في الليالي المقمرة، حين يأتي إلى مغامرات الحمارة العمياء ننفجر في

الضحك، ويضحك معنا مجففا بيده ما يسيل من عينيه.." ومع أن هذا الجد الكبير المحبب لدى أهل البيت هو مؤسس الأسرة، وصانع ثروتها التي يبالغ الراوي في تقديرها، بما لا يتناسب مع وصفه لحياتها المتقشفة، فإن تاريخه الذي ستكشف عنه الرواية ليس مثاليا في طهره ونقائه، وإن كان يبدو ملاكا في مقابل الجد الأقرب "شاكر" المناقض له في كل أوصافه. والذي لا يكف عن الاشتباك الكلامي معه عبر الجدار الفاصل بينهما. حيث "يشتد النقاش أحيانا بين الجدين، وتكون النسوة في الحوش، تخفت ضجتهن، ويتحاشين النظر ناحية أمي التي تتوقف يداها عن العمل وترفع رأسها منصتة، تكتم النسوة الضحك ويخفين وجوههن في الطِّرَح. وعندما تفلت كلمة نابية من الجدين ينفجرن في الضحك، وتبتسم أمي وتهز رأسها، بعدها يتهامسن بأخبار جدي شاكر، ما سمعنه في الحارة أو في السوق. كن أكبر سنا من أمي، وعلاقتهن بالبيت تمتد إلى ما قبل زواجها. عندما كان جدي شاكر شابا، ويأتين لمساعدة الجدة زينب. حكين الكثير في قعداتهن عن جدي أيام زمان، وكن وقتها في صدر شبابهن، منهن من تزوجت ومنهن المقبلة على الزواج، ويد جدي لا تفرق بين واحدة وأخرى، يمدها إلى أجسادهن في غفلة من الجدة. يده ثقيلة وتضغط، كن يصحن من الألم، وينهرنه في غضب، والكلام الذي كان يهمس به لهن ويخجلن من ذكره. مرة في مرة وامتدت أيديهن، يزحن يده في عنف قبل أن تصل إليهن، ويدفعنه من ظهره بعيدا، هو الضخم يستسلم لدفعهن ضاحكا" ثم يستطرد الراوي في ذكر حكايات تبذّل الجد مع النساء، خاصة مع هانم، وأم سالم الأرملة التي كانت تساعد أمه في المطبخ، وتقدم الطعام للجدين كل في حجرته، وكيف أنها كانت تخرج من حجرة الجد شاكر دائما وهي تسوي ياقة جلبابها المزقة في كثير من الأحيان، وتداري الخدوش الظاهرة على خدها ورقبتها، وكيف أن أمه– بسماحة وشبه تواطؤ –كانت تعمد إلى تطهير هذه الخدوش لها، دون أن تسألها عن مصدرها. ولكن أهم غزوات الجد شاكر كانت لا تتم في بيته ولا قريته، بل في أفراح وحفلات القرى المجاورة، حيث يصطحب معه في عربة الحنطور التي يستأجرها ولا يمتلكها بعض أتباعه، لملاقاة فرق الغناء في هذه المناسبات ومداعبة الراقصات على وجه الخصوص،

وإن كان الراوي يصر على تأكيد ما يشاع عنه من أنه "ديك منفوش على الفاضي" يداري بهذا الإسراف في المباذل ما عرف عنه من قصور. المهم هو أن الجنس محور حياته مع أنه لم يكن ينقص من مروءته وهيبته في البيئة القروية التي نعتبرها محافظة.

أوراق العائلة:

أما أوراق العائلة فإن الراوي ينثرها أمامنا، بطريقة تشف عن رؤيته لهذا العالم قائلا: "أتصفح أوراق العائلة، كانت في ظرف أصفر كبير، اهترأت جوانبه ودكن لونه، عرق الأيدي التي تتداوله.. وضعته في ظرف بلاستيك لحمايته، لا أجد صورا لأفراد العائلة، الجد كامل فقط له صورة في شبابه، متآكلة الأطراف، بدا متجهم الوجه وعيناه مفتوحتان على آخرهما، وتلفيعة كالحة تحيط برقبته، نسل طرفاها، وانزلقت بعض خيوطها على صدر الجلباب، ذقنه غير حليق وشاربه متهدل. بصمة الجد كامل على عدد من الصكوك، ملكية الأرض، البيت، وابور الطحين، إبهامه الضخم، أتأمل البصمة وأتذكر يده المعروقة وتقوسات أصابعه حين كان يضعها على رأسي، لا أوراق تخص الجد شاكر في الظرف غير قسيمة زواجه، لم يرغب على ما يبدو أن يخلف وراءه أثرا. توقيعه على القسيمة الذي كان يحفظ رسمه ولا يكتب غيره.. أوراق كثيرة بخط أبي وتوقيعه، عقود شراء وبيع، إيصالات، كمبيالات، كعوب دفاتر وشيكات، خطه الجميل الواضح، المائل قليلا.. عندما تولى أبي الأمر فتح العديد من الدفاتر، كل محصول له قسم خاص في الدفتر، وكل صنف من الفاكهة وكل نوع من البهائم، وكان هناك عدد من الصفحات لبند الهدايا..اقتطع أبي جانبا من الزريبة وأشاد مبنى من حجرتين وصالة للموظفين الذين يمسكون الدفاتر، وخصص لهم ركوبتين للمرور على الغيطان، وأطلق اسم "تفتيش كامل الزراعي" على أملاك الجد الكبير، ويحكي الراوي خلال قصته تاريخ نمو هذه الثروة الطائلة، مع أنه لا يوفق في توضيح أثرها على نمط حياة هذه الأسرة، فقد بدأت بخمسة أفدنه مزروعة، لم يلبث في مغامرة غير محسوبة أن باع جزءا منها ليشترى مائة فدان من الأراضي البور التي نجمت عن

تجفيف بحيرة المنزلة، وانتعشت آماله في أن تتحول إلى صفقة رابحة عندما شرعت الحكومة في مد المياه العذبة إليها لريها، لكن قيام ثورة ٥٢ أوقف المشروع مؤقتا، ريثما ينطلق بعد ذلك ليجعل منها أراضيَ خصبة أصبحت النواة لغيرها من ممتلكات يحار الموظفون في العثور على وثائقها. ونلاحظ أن هذه هي الإشارة السياسية الوحيدة في الرواية التي تحدد الإطار الزمني لأحداثها، وتلمح إلى بعض تداخلات الحياة العامة في مجرياتها، وهي إشارة فقيرة ومحدودة للغاية، من هنا تبدو الرواية خالية من العصب السياسي الذي يمنحها حيوية دافقة، ويوسع منظور الرؤية فيها، وإن كان البساطي يعوض هذا النقص بالإمعان في الحفريات الاجتماعية التي تصنع التيارات العميقة لحركة الحياة، مما يمكن أن يدخل في المفهوم العميق للسياسة أيضا، وإن كان لا يتوقف كثيرا عند مظاهر التحديث في بنية العلاقات الاجتماعية في البيئة المرصودة . وربما كان مصير الجدتين المأساوي هو البؤرة التي تتكشف عندها عوامل الضغط الاجتماعي، وقهر المرأة، وانتقاص حقها في الحرية والحياة والتفتح الطليق. فالجدة الأولى وهي "فهيمة" كانت "كادحة مثل كل النسوان في الحارة. تصحو مع طلعة الفجر، تجمع روث البهائم، تخلطه بالتبن وتضعه في طشت، ترفع السلم الخشبي الذي يرقد في الليل على جنبه، تسند طرفه للجدار، وتصعد بالروث إلى السطح، تصنع أقراص الجلة وتتركها لتجف "وحينما باع الجد كامل فدانا ونصف لشراء الأرض البور دون علمها، تجرأت على سؤاله، فكان رده عليها "كفا عنيفة ذهبت بنصف سمعها إلى الأبد، وهوت من طولها دون صوت جنب الجدار".. وغابت شهرا عند أهلها ثم عادت دون طلب منه لتقوم على تحضير طعامه وملابسه، ورعاية ابنها المدلل شاكر، وتنظيف البيت، وممارسة حياة مهمشة شبة بلهاء دون أن يتنازل الزوج للحديث إليها، أو البيات في حجرة واحدة معها، وظلت على هذه الوتيرة حتى لقيت مصرعها في مداعبة عبثية مع طفلها، سقطت على أثرها من فوق السلم ولفظت أنفاسها قبل أن يسعفها أحد.

أما الثانية فهي زينب- رمز الأنوثة والجمال – فقد قابلها الجد كامل في محل عنتر بائع القماش، حيث وجد نفسه "ينظر مبهورا إليها وهي تتهادى في

مشيتها إلى داخل المحل، الطرحة الخفيفة أمسكت طرفها بشفتيها حين أزاحها الهواء عن رأسها، شعرها الأسود الكثيف ملموم في ضفيرة تصل إلى منتصف ظهرها، جلبابها واسع بلون الحناء، عيناها شديدتا السواد، رائقتان، ابتسمتا له بمودة". وعندما ذهب ليخطبها سأله أبوها هل يخطبها لنفسه أم لابنه شاكر، فأجاب بأنه يطلبها لابنه، لكن شاكرا بعد أن تزوجها امتثالا لإرادة أبيه كان لاهيا عنها مجافيا لها، فلم يكف عن مداعباته وسهراته الماجنة، وتحملت زينب ببطولة فائقة نزق زوجها وعبثه، لكنها لم تظفر باهتمامه ورعايته، فلم تجد من يحنو عليها ويشاركها الطعام سوى الجد كامل، وعندما حملت بابنها سرت شائعة في البلدة بأنه ثمرة سفاح مع الأب وليس الزوج، وزاد الطين بلة لامبالاة شاكر واستهانته بالموقف، بل وما أضمره بدوره من الشك في زوجته، ولم تتحمل الزهرة اليانعة والأم المجروحة حرج الموقف فذهبت بابنها إلى بيت أهلها، وأخذت تذوي من الحزن والحسرة، وعندما وصلتها ورقة الطلاق سقطت في هوة اليأس وماتت بعد شهور قليلة. وإذا كان الفصل الأخير من الرواية يشهد موت الأب بينما يبقى الجدان شاهدان على مفارقة القدر، فإن الصبي الراوي قد أصبح شابا يقلب في الأوراق ليستعيد روح المكان ويجسد مأساة العائلة.

وربما كانت أفدح المفارقات في هذه الرواية أن مصير النساء الفاجع فيها لا يلقى أية مقاومة منهن، إذ يستسلمن لإرادة الأزواج والمجتمع، وينسحبن إلى الانسحاق تحت وطأة التهميش حتى الموت، بينما يرقب الرجال ذلك وهم المتسببون فيه بسلبية وتلذذ. الغريب مثلا أن الجد كامل الذي كان يبدو حانيا على أحفاده في شيخوخته هو الفاعل الحقيقي لقهر زوجته فهيمة والمتفرج السلبي على قهر زوجة ابنه زينب التي ظل معجبا بها إلى ما بعد غيابها، دون أن يكلف نفسه عناء تجنيبها هذا العذاب باتخاذ موقف رجولي صحيح. أما ابنه شاكر فهو نموذج الابن المدلل الذي يصير إلى الكهولة دون أن يفقد شبقه بالنساء، أو يتعاطف بوعي مع مشكلاتهن الحقيقية، مما يجعل الرواية إدانة لسلبية المجتمع والرجال تجاه عالم النساء مع أنها تتغنى ببهائه.

يحيى الجمل.. مبدعًا

كان توفيق الحكيم يقول له : إنَّ لديك لسعة من المنطق تحول بينك وبين ربات الإلهام، وكأنه يعني ما يتطلبه الأدب من جموح ونسبة من الجنون في أهله الغاوين. ولكن تكوين يحيى الجمل الفكري والوجداني، وولعه بالقراءة منذ صباه، وتربيته العقلية والعاطفية في مدرسة الرسالة، وانشغاله بخصومات الرافعي والعقاد؛ كل ذلك كان يؤهله بجدارة لدخول باب الكتابة الواسع، وقد فعل بكفاءة عالية، ويضعه في محراب الإبداع، وقد أزيح عنه طويلا. ولم تكن لسعة المنطق وحدها هي المسئولة عن هذه الإزاحة، بل كانت نار القانون الهادئة، المنضجة للوعي من ناحية، وشهوة ممارسة الحياة العملية بتوازن نفعي محكم من ناحية أخرى ما رجح كفة الميزان لصالح القضاء والجامعة والوزارة. لكن ظلَّ عشقه الأول للكتابة، وولعه المكبوت بالفن، ويقينه الراسخ بحزمة من مبادئ الفروسية المثالية يتراءى على سطح خطابه الدفاعي في مرافعاته البليغة، ويوجه استراتيجية مواقفه العامة في اللحظات الحاسمة. وفي قصة حياته التي سكب فيها عصارة روحه، وخلاصة تجربته المقطَّرة في جزأين؛ بعنوان طريف، يستفز قارئه لمعاندته "قصة حياة عادية" — وقد فعل ذلك لدى كل من علّقوا عليه؛ إذ أكدوا له أنها حياة فذة استثنائية — يتكشف هذا الوجه المحجوب تحت قناع الموضوعية الرشيدة والعقلانية المفرطة، وعليه سمة اللوثة الإبداعية التي لا تخطئ، على تفاوت واضح بين الجزأين في هذا الطابع، حيث يتميز الجزء الأول بإيقاع هادئ، شبه شعري في استحضاره لما ترسب في قاع الذاكرة من مشاهد وشخوص رائعة، مضمّنة بعطر التحنان والوجد، بينما يشتد عنف الجزء الثاني في مرافعة الأستاذ، ليقنع قارئه بأنه لا يؤرخ لذاته فحسب، وإنما لحركة الثقافة والمجتمع كله، عبر نموذجه المثالي العظيم. وإذا كان الشق الأول يميل لجانب الأدب في حرصه على نقد الحياة وتعمُّق بواطنها وخفاياها. وتأمل مصائرها وأقدارها العجيبة، فإنه يجمل في

الجزء الثاني وصف حركتها الخارجية في السياسة وألاعيبها. والجامعة ومكائدها، ويلجأ إلى استخدام الرموز للتورية عن بعض الأسماء التي لا يريد أن يمسّها بما قد يثيرها، فتغلب عليه حرفة القانوني بقدر ما تطير عنه ربات الإلهام، دون أن يفقد سحره الشخصي في جذب قارئه إلى عالمه، والافتنان بنبله وشجاعته وحكمته في شتى المواقف.

الحسّ الأدبي:

يصطنع يحيى الجمل، دون افتعال ظاهر، تقنية التجريد التي اشتهر بها طه حسين في أيامه، فيتحدث عن نفسه بصيغة الغائب، ويحفر بنفاذ في أعماق طفولته، ويوزع الأدوار على أقرانه، فيذكر مثلا "أن أخاه الأكبر هو الذي كان يريده أن يكون أديبا، ولعله لمس في الفتى استعدادًا لشيء من ذلك.. وكان قد سمع أن الأستاذ دريني خشبة كان له ابن أخت من الأدباء النابهين الشباب، وأنه قد جعله يحفظ كليلة ودمنة لابن المقفَع عن آخرها، ورغب أخوه في أن يفعل الفتى نفس الشيء، وإمعانا في تشجيعه فقد نذر أن يعطيه خمسة مليمات، وما أدراك ما خمسة مليمات آنذاك – عن كل صفحة من كليلة ودمنة يحفظها عن ظهر قلب، ويذكر الفتى أنه حفظ جزءا ضخما من كتاب كليلة ودمنة، وأن ذلك الجزء ظل عالقا بذهنه ردحًا طويلا من الزمان".

وعلى الرغم من أن جزاء هذا الأخ الأكبر على محاولته تربية الفتى أديبا كان شكواه لأبيه، فإن تمرد الفتى على أقداره قد اتخذ شكلا أشد عنفا وصلابة، عندما ثار –كما يقول– على ضرب الشيخ "قشطة" له في الكُتّاب، وأعلن عصيانه وتصميمه على هجر الكُتّاب مهما كان الثمن. فاستدعى الأخ أباه من القرية، وتحوّلا بالصبي إلى المدرسة الابتدائية الأهلية، فتغيّر مسار حياته كلها. لكن ظل هذا الولع الأدبي عالقا به، فلم يقتصر على حفظ النصوص القرآنية والشعرية، بل تجسّد في مشهد مكرور، يسجله يحيى الجمل بأريحية وعمق، عندما انتقل من القاهرة، وأصبح حجّه الأسبوعي يتمثل في رحلته إلى دار الكتب، حيث "كان الفتى في يوم الجمعة من كل أسبوع يركب الترام من شبرا إلى العتبة الخضراء، ثم يبدأ السير في شارع محمد علي متجهًا نحو "باب

الخلق" حيث توجد دار الكتب. وكان شارع محمد علي في تلك الأيام مليئا بالمكتبات، وكان فتانا خبيرا به وبمكتباته، إلا أنه كان يؤثر بائع كتب معينا نسي الآن اسمه، وإن كان لا يزال يذكر صورته، يعرف أسماء الأدباء والكتاب وأسماء المؤلفات، حتى الكتب المترجمة يعرف أسماءها أيضا وأسماء مؤلفيها، ينطق ذلك كله بلهجة لا تخلو من سذاجة وغرابة .. وأغلب الظن أن مكتبة صاحبنا على كثرة ما أصابها من انتقال ما زالت تضم بعض الكتب التي يرجع تاريخها إلى تلك الفترة .. لا يذكر الفتى أن يوما من أيام الجمعة طوال سنواته الدراسية لم يشهد رحلته هذه إلى حيث يصل إلى ذلك المبنى العتيق الجليل، مبنى دار الكتب بباب الخلق، وكثيرا ما كان يتوقف قبل أن يصل إلى قاعات الفهارس أو المطالعة أمام بعض المصاحف النادرة أو المخطوطات القديمة ثم يكمل رحلته لإعادة بعض ما انتهى من قراءته واستعارة ما يريد الاطلاع عليه".

وأحسب أن هذا الحج المعرفي والثقافي هو الذي شكّل شخصية يحيى الجمل، وجعله متفوقا على أقرانه من أساتذة القانون ورجال السياسة، فهو الذي سيتكرر معه عندما يأخذ في إعداد أطروحته للدكتوراه ويتردد على مكتبات محكمة العدل الدولية بلاهاي، ومكتبات باريس، وهو الذي سوف يولد في أعماقه هذا الوعي اليقظ بمنظومة المبادئ التي يلتزم بها دون هوادة، فإذا ما أعير وهو وكيل نيابة صغير للعمل في تأسيس القضاء الليبي، فرأس نيابة فزان وعرضت عليه شكاوى توزيع صفقة القمح على المسئولين دون المحتاجين أراد أن يخضعهم جميعا للتحقيق، فإذا حيل بينه وبين ذلك قدم استقالته وعاد لوطنه متحملا تبعة غضب وزيره وفرحا بانتصار الحق ورفع الظلم عنه بعد حين من العذاب.

على نار السياسة:

يصف يحيى الجمل دخوله عالم السياسة من باب كلية الحقوق التي كانت لا تزال حينئذ تخرِّج الوزراء، وكيف لقي عنتا شديدا في الولوج إلى رحاب التدريس فيها، نتيجة لتراكم الأحقاد والصراعات، غير أن صلاته ببعض الشخصيات اللامعة من أساتذته ورفاقه ذللت له هذه الصعاب، وأكثر من ذلك،

ما لبث أن استدعاه صديقه الدكتور رفعت المحجوب وعرض عليه الانضمام إلى التنظيم الطليعي الذي كان يشكله الرئيس عبد الناصر نفسه "وابتسم صاحبنا ابتسامة لها معنى، فقد كان الدكتور حجازي قد فاتحه في الأمر" ويبدو أن هذا التنظيم الطليعي لم يقتصر أثره على عصر عبد الناصر، بل ظل مدخل الشباب الطموح إلى المشاركة السياسية فيما بعد، لكن يحيى الجمل لا يريد أن يفوّت هذه الفرصة دون أن يبرز تحفظاته -بأثر رجعي- على مثل هذه التنظيمات، بل وعلى أسلوب الحكم ذاته؛ إذ لا يلبث أن يكتب: "وكان صاحبنا يحسّ في أعماقه بتوتر شديد، إنه يؤمن إيمانا عميقا بالقومية العربية وبمضمونها التقدمي، وفي هذا يلتقي مع ما تطرحه ثورة ٢٣ يوليو، ولكنه يؤمن أيضا بقضية الديموقراطية وبحق الشعوب أن تحكم نفسها بنفسها. وإذا كانت ثورة يوليو قد عملت الكثير من أجل تحقيق الجزء الأول مما يؤمن به، فإنها لم تخطُ خطوة واحدة جادة نحو الشق الثاني أي الديموقراطية.. وكان صاحبنا من المنحازين دائما إلى قضية الديموقراطية، حتى بشكلها التقليدي، وكان يرى فيها العاصم من الأخطاء الكبيرة، وكان يعتقد أن خطواتها نحو التقدم أكثر ثباتا حتى وإن كانت أشد إبطاء في بعض الأحيان". وأحسب أن هذا الرأي الذي يكتب بعد عدة عقود من السنوات لم يكن بهذا التبلور الصافي لدى أبناء جيل الثورة في حينها، فقد أربكتهم وعشيت أنظارهم بحلم المشروع الناصري الموعود، وفاتهم أن غياب الحرية وتمكن الخوف من النفوس كفيلان بتدمير الروح، ولو كان الإيمان بالديموقراطية الذي يتحدث عنه يحيى الجمل بكل هذه الثقة راسخا حينئذ لما أصبح هو نفسه أحد وزراء السادات معاونا للدكتور حجازي رئيسه في خلية التنظيم.

في نقد النظام:

تندرج السير الذاتية في منظومة الإبداع بقدر ما تكشف بجسارة فنية عن نقائص الذات وجروح المجتمع، وقد تفادى يحيى الجمل بحصافته القانونية التي أخمدت شططه الأدبي التعرض لدقائق حياته الشخصية، وهي مفعمة بما يكتب، مكتفيا بالبوح الخجول بالنذر اليسير من قصص عشقه الجموح،

أصبحت الصورة الاجتماعية أغلى لديه من المشهد الأدبي الصادق، وحرص على ذكر ما تميز به من جرأة في النقد السياسي، وما يعتز به من مواقف متحفظة على النظام، وربما كان من أعمق هذه المشاهد وأحفلها بالدلالة، ما يرويه أثناء توليه وزارة شئون مجلس الوزراء عن استدعاء الدكتور محمود فوزي له، وكان نائب رئيس الجمهورية، بعبارة رشيقة، تشير إلى أنه قد تحدد له موعد المقابلة التي طلبها، دون أن يكون قد فعل ذلك، ووجه له النائب سؤالا واحدا: كم مرة خلوت إلى نفسك وفكّرت في مشاكل هذا البلد بشكل كلّي؟ وكانت إجابته مثيرة للتأمل:

"ولا مرة يا سيادة النائب، ولا مرة استطعت أن أخلو فيها إلى نفسي لأفكر على هذا النحو الذي تقصد إليه سيادتك، فيقول له الدكتور فوزي:

عندما رشحك الدكتور حجازي للوزارة، فإنني من غير أن أعرفك معرفة مباشرة تصورت أنك في موقعك في مجلس الوزراء ستقوم بجمع مجموعة من زملائك في الجامعة وغيرهم من المفكرين المعنيين بالهمّ العام، وستجعل منهم في المجلس جماعة تفكّر في المشاكل العامة، وتضع تصورا استراتيجيا لمواجهتها، أبعد وأعمق من الحلول اليومية السريعة، إن البلد تحتاج إلى مثل هذه الاستراتيجية بدلا من إطفاء الحرائق العارضة، دون مواجهة جذور المشاكل"

ولم يكن يدري الدكتور يحيى الجمل ولا الدكتور محمود فوزي نفسه، أن هذه الاستراتيجية بخطوطها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، كانت تخضع للتخطيط المنظم في دوائر فكرية عليا على المستوى الدولي، وتختمر بقوة في رأس واحد هو الذي فرض منطقه بقوة السلطة وإغراءاتها الشديدة، ووظف بقية العقول القابلة للتحريك لترويض المجتمع المصري لقبوله، وأن ذلك كان إيذانا بعصر جديد تسارع فيه إيقاع الأحداث حتى نهايتها الدرامية في مشهد المنصة الذي ختم به يحيى الجمل الجزء الثاني من قصة حياته. وأحسب أن هذه السنوات الطوال التي امتدت منذ أكتوبر ١٩٨١ تستحق من كاتبنا استئناف السرد في جزء ثالث غير عادي، يسترد فيه الفتى قدرا من وهجه الإبداعي وحريته في التخيّل والقص، وحرارته في كشف العورات والجراح، الشخصية والعامة، في مطارحة تثري الثقافة العربية وتشبع عشاقها، وتتخلص من لسعة المنطق التي رماه بها بدهاء صاحب عودة الروح.

يوسف القعيد في قطار الصعيد

يوسف القعيد روائي كبير، أنجز في مسيرته الإبداعية الخصبة حتى الآن خمس عشرة رواية، ومثلها من مجموعات القص القصير والمتوسط، بنشاط مهموم ومحموم، وموهبة عالية، وقدرة فائقة على متابعة تقلبات الحياة السياسية والاجتماعية، تسعفه حاسته الصحفية الناقدة، وشغفه الأصيل باستقصاء الأخبار، فتثري مخيلته الفنية، وتسدد اختياراته الملتزمة للتجارب والمواقف والنماذج البشرية. مما يجعل أعماله علامات على مراحل متميزة في تطور الوعي القومي، متجذرة في نزوعها الواقعي، ونافذة في رؤيتها للتاريخ، وإن كانت لا تسلم بصواب وقائعه، ولا تعترف بحكمته.

وهو يختار لروايته الجديدة عنوانا صائدا هو "قطار الصعيد" حيث يحيل للوهلة الأولى إلى الفاجعة الشهيرة، المتمثلة في احتراق أحد القطارات، بركابه الذاهبين لقضاء العيد في صعيد مصر، لكن القارئ لا يلبث أن يدرك أنه يركب مع الراوي قطارا آخر، يدخل به عالم الجنوب القاسي، متوسلا بالفضول الصحفي المشروع، للنفاذ إلى قلب المجتمع المغلق وضميره المستقر -دون قلق- على آثامه.

القطار والمجتمع:

يمتلك يوسف القعيد حاسّة وصفية نادرة، تحيل المشاهد العادية التي تنزلق عادة أمام الأبصار إلى مثيرات للتأمل والتساؤل. وقد اختار راويه في هذا العمل من فصيلته الصحفية، حتى يتمتع معه بحرية البحث والتقصي، إذ يبعثه في مهمة لاستطلاع أخبار جريمة غريبة، قامت بها امراة حسناء، فقتلت زوجها وعشيقها في آن واحد. لكن الراوي منذ ركوبه للقطار لا يكف عن الحركة والتساؤل. إذ يقول: "تحركت في القطار الذي كان يهتز ويتمايل أثناء سيره،

اكتشفت أن السياح الأجانب والغرباء هم الأغلبية، وأن الصعايدة أقلية، والفقراء لا وجود لهم، ولم أشاهد ما كنت أجده من قبل في قطارات الصعيد من زحام يضرب به الأمثال. بعد عودتي سألت الرجل المجاور لي عن هذه الظاهرة. فقال لي أن ما نركبه ليس قطار الصعيد ولكن قطار السياح والأغنياء، إنه درجة أولى وثانية فقط، وكلتاهما مكيفة، وهو لا يتوقف إلا في عواصم المحافظات. ومن يريد أن يشم رائحة الصعيد عليه بركوب قطارات الفقراء حتى يلمس بحواسه الخمس الواقع الذي يجرى خلاله.. كان الرجل يقول عن القطار الذي نستقله المفتخر أو المستعجلة، أما قطارات الدرجة الثالثة فهي تسمى القشاش، وهو يؤكد أن من يقف ويشير إلى سائقه فهو يتوقف له، أما المستعجلة فلو مرت أثناء وقوفك على المحطة فإن خلخلة الهواء – الناتجة عن السرعة – كفيلة بأن تشفطك وتقتلك".

فإذا تغاضينا عن المبالغة الأخيرة، نجد المفارقة ماثلة بجلاء في هذه الصورة السردية، فنحن حيال عالمين متضادين: أحدهما يمثله المفتخر والسياح والأغنياء، والثاني القشاش والفقراء من أهل الصعيد الذي يضم كنوز التاريخ في مصر والعالم، وهو يعاني أشد حالات الإهمال والبؤس والغرق في بئر الماضي. ومهما كانت المشاهد التي تقع عين الراوي عليها فإن ذاكرته النشطة، ولسانه الدائر في فمه. كفيلان بأن يكشفا دائما عن الوجه الآخر للصور الواقعة تحت النظر، فيخلعان القشرة الزائفة، بحثا عن الحقيقة الكامنة وجوهر الإنسان الماثل فيها.

الصول بدير ولذة الحكي:

إذا كان الروائيون المنحدرون من أصول ريفية يتمتعون عادة بعبقرية الحكي، فإن يوسف القعيد يتميز عنهم جميعا بما يمكن تسميته "شهوة النميمة" حتى إن كاتبنا العظيم نجيب محفوظ لا يستهل مجلسه بسؤال أحد غير يوسف القعيد عن آخر الأخبار، ولا يقصد بالطبع ما ينشر في الصحف، بل ما يتناقله الناس من نوادر وشائعات وأسرار. ولأن الراوي في قطار الصعيد يستطلع الوقائع

والأحاديث فهو لا يتكلم كثيرا، بل يستمع جيدا. ولابد أن تقع تحت طائلته شخوص موهوبة بدورها في الحكي. وهو لم يكد يصل إلى أسيوط، ويستقل تاكسيا ريفيا محشوا بالبشر كي يذهب إلى " البدارى" — مكان الحادثة– حتى تنطلق أمامه نافورة الأحاديث والأقاويل والإشاعات، لعل أطرافها ما يتبرع به الناس عن "الصول بدير" الراكب معهم بذهول في التاكسي. فهو قادم من سواحل الشمال البعيدة، وقصته مثيرة "لأن الطعام الذي يحبه هو السمك، والأرز المطبوخ بالزيت، على عادة أهل البراري. وأي طعام آخر يأتي بعد السمك. ولكن لسوء حظه، في أيام خدمته الأولى بالصعيد، حضر تحقيق عدد من الجرائم، كانت جثث البنات المقتولات تخرج فيها من الماء قبل حضور البوليس بقليل. وكان بدير يلاحظ أن الماء مختلط بالدماء، واكتشف في مرة أخرى بعض الندوب في وجه فتاة قتيلة، وعندما سأل بدير زملاءه قالوا له : إن السمك قد بدأ يأكلها قبل أن تطفو على سطح الماء. في اليوم التالي كان يأكل طعامه، وفجأة تذكر أن هذه السمكة التي يتناولها هي التي نقرت وجه الفتاة البكر وشربت دماءها، كان أهل الفتاة قد قتلوها لمجرد شكهم في سلوكها. مرض بدير وأخذ يهذي، امتنع عن الطعام. وفي كل مرة كان يذهب إلى الحكيم يعود بدون دواء، إذ يكتب له الطبيب على "أورنيك العيادة" كلمتين فقط "حالة نفسية". نصحه زملاؤه بالذهاب إلى حكيم خصوصي في أسيوط. ذهب إليه ودخل في متاهة العلاج، يذهب ويعود ومعه الأدوية، هذه حبوب مهدئة للأعصاب، وتلك إبر تجعله ينام، والجزء الثالث من العلاج أن يفضفض بالكلام في عيادة الحكيم مرة كل أسبوع".

وإذا كان مصير الصول بدير لم يكن قد تحدد بعد، إذ لا يزال غارقا في ذهوله بينهم في تاكسي البدارى، فإن قصته ترسم خطوط مفارقة أخرى فادحة بين الشمال الذي يحب الأسماك، والجنوب الذي يغذيها بوجنات الصبايا اليافعات، والانهيار العصبي الذي يقع فريسته رجل البوليس من قسوة الواقع يجعل مأساة الصعيد لا تقتصر على قطار عابر يحترق بأهله، بل تشمل قلوبا باطشة جبارة تعادي الحياة، حفاظا على قيم عتيقة مضادة للحرية وفاتكة بنبل

الإنسان وهشاشة عواطفه.

والمثير للتأمل أن "الصول بدير" ليس هو النموذج الوحيد للعسكري المستلب الذاهل في الرواية، فهناك نموذج آخر أعتى منه هو "عنتر كامل مصطفى" يقحمه الراوي في سياق الحكايات التي يرويها، وهو شرطي من القوات الخاصة المدربة، يقتل شخصا آخر اسمه مثله تماما، كان يتزعم عصابة من شباب المتطرفين تنهب محال المجوهرات لتنفقها على مشروعها التخريبي، وعندما يكتشف أن ضحيته يسمى مثله يصاب بلوثة تقضي على مستقبله. وكأن قسوة الحياة في صعيد مصر لا تصيب أبناءه فحسب، بل تصل عدواها إلى ممثلي السلطة الذين يصبحون بدورهم ضحايا لدائرة العنف المفرط. ومع الجهد المضني الذي يبذله الراوي ليدمج هذه الأحداث في نسيج رحلته وليضعها تحت منظوره، فإن معرفة القارئ المسبقة بها باعتبارها من "أدبيات الصعيد" تحرمها من سخونة التجربة وفرادتها وقدراتها على إدهاش المتلقي بما لم يكن يتوقعه، مما يجعلها تنخرط في دائرة النمطية المتداولة.

إشارات ودلالات:

مازال يوسف القعيد يؤثر الأسلوب الواقعي في السرد، ويجد فيه وسيلة فعالة لنقد الحياة والعثور على معناها الحقيقي. وهو يشعرنا بذلك منذ الإهداء الذي يزجيه للشاعر والأكاديمي الصعيدي المرموق الدكتور "نصار عبد الله"، إذ يسر له الاطلاع على خبايا الحياة مرتين في ضيافته. لكنه يأبى إلا أن يجعل راويه شاهد عيان على وحشية جرائم الثأر المتكررة كل يوم دون توقف. فقد ذهب إلى الساحة المجاورة لقسم شرطة البدارى بصحبة "فرج" عامل استراحة الموظفين ودليله في المدينة، ذهب ليشهد عملية العرض وإعادة تمثيل وقائع جريمة الزوجة العاشقة. جلس على المقهى في الميدان وفجأة: "دوى صوت الرصاص.. رأيت بعيني رشاشات تنطلق منها النيران، أول ما تبادر إلى ذهني أن القاتلة حضرت، وجرى ضربها بالنيران من أهالي أحد القتيلين، قبل أن تمثل عملية قتلهما، لكنني تذكرت ما قيل لي بالأمس من أنه مستحيل أخذ الثأر من

"حرمة".. يبدو أن الكلام في هذه البلاد في جانب والفعل يبقى في الجانب الآخر.. بعد الطلقات الأولى سمعت صوت زغاريد مختلطة مع بكاء وعويل، جذبني فرج بكل قوته إلى تحت المنضدة التي كانت عليها الطلبات، كاد أن يصيبني من عنف الشدة.. مرت فترة صمت تناثرت بعدها عدة طلقات، صعد فرج أولا، نظر في جميع الاتجاهات، وطلب مني الصعود بشرط ألا أنطق، أشار إلى فمه طالبا مني عدم التنفس، أي صوت قد يدفع الإنسان حياته ثمنا له، وألا أرد على أي سؤال يوجه إلي. جاء الذين كانوا يطلقون الرصاص، ثلاثة من الشبان الصغار أكبرهم لم تكن قد نبتت ذقنه بعد، ومع هذا كان يحاول أن يصب نفسه في قوالب الرجال. على باب المقهى أخذ السلاح منهم رجلان وامرأة وانصرفوا. تم هذا دون كلمة واحدة، والشبان الثلاثة جلسوا في أماكن أخليت لهم لحظة دخولهم المقهى، صفق واحد منهم بيده، وعندما جاء صبي المقهى مرعوبا سأله إن كان قد شاهد أو سمع أي شيء، نفى الصبي بصوته وملامح وجهه ويديه، طلب منه شربات، لكزه الذي بجواره قائلا : إن الشربات سيشربونه في البيت بعد أن تقام ليلة مأتم المرحوم".

كان هذا انتقاما لجريمة أخرى، وتتكرر الإجابات ذاتها عندما يأتي ضباط الشرطة، فلا أحد يعترف بما رآه، وليس للحياة قداسة في هذه الأرض الوعرة. يعرف الراوي أن ما يحكيه ليس بجديد على الإطلاق، ولكنه يمعن في تصويره بالحواسّ الست -كما يقول- دمغا لهذا الواقع، وتأكيدا لخروجه على منطق التاريخ وتطور الحياة، وتراكم الخبرات في المجتمعات الإنسانية التي اخترقتها أضواء المدنية.

ومع أن الراوى الصحفي يمسك بزمام السرد في هذه الرواية، فلا يحكي إلا ما يشاهده أو يسمعه، فإنه يضطر للتخلي عن موقعه للراوي الغائب، كي يقدم صورة داخلية للشخوص، خاصة مريم، بنت شبرا المفعمة بشبق الأنوثة، بعد أن زفت إلى ابن عمها الصعيدي العاجز، وانتقلت إلى قصره لتصبح سجينته في البدارى، وتشاء الأقدار أن يقتحم حياتها ولِي زوجها وحاميه وبدويه -على حد المصطلح الصعيدي- وهو رجل كامل الفحولة ترتعش شفتاه كلما شم رائحة

امرأة، فيستولي عليها بما يشبه الاغتصاب المتواطئ على مسمع من زوجها المقهور. وعندما تحمل سفاحا منه تنتقم لذاتها بقتله مع زوجها في نوبة واحدة. ويحاول الراوي أن يضفي طابع الأسطورة على وقع هذه الجريمة فيجعل جرس الكنيسة يدق وحده. ومياه النهر تتوقف عن الجريان. "حتى النجوم في سماء الله العالية تلتف حول بعضها في شكل شعر امرأة تستغيث " لكن حسه الواقعي يمنعه من الإمعان في هذه الأسطورة، فيوعزها إلى الأقاويل والشائعات. ولا يكاد زمام السرد يفلت من الراوي في بعض المشاهد لتقديم بواطن الشخصيات حتى يسترده مرة أخرى، وهو يعود لبنية الرواية الزمنية المحكمة في رحلة التحقيق الصحفي، فيعود الراوي لمواجهة مدير تحريره، ويعرض عليه فضح الحقائق التي شهدها في الجنوب بصدق، لكن هذا يريد دفعه لتزييف الواقع، واللجوء إلى الإثارة، بالتركيز على الجرائم الفردية، والتغاضي عن صدام السلطة والقيم والمصائر في المجتمع، ويختتم روايته – كي يضفي عليها مسحة سياسية مناضلة، بملاحظة التضاد في إنتاج الصعيد لبطولاته بين "الخط" من ناحية، والزعيم عبد الناصر من ناحية أخرى، مستشهدا بعبارات لكل من محمد حسنين هيكل و " إثيل مانين" عن كل منهما، وكان حسبه أن يكتفي بقطار الصعيد، ليشهد عبره إيقاع الحياة المتراوح بين الحركة اللاهثة والجمود القاتل، بين شهوة الوجود وصرامة التقاليد، ليقدم هذه الرؤية النافذة للإنسان المصري وأشواقه للتحرر والإبداع.

سلوى بكر في "كوكو سودان كباشي"

سلوى بكر مبدعة مصرية جادة، شقت طريقها في عالم القص والرواية بدأب، وتميزت بحسّ نضالي ناضج وكفاءة فنية عالية. تمردت على النعومة الأنثوية في الكتابة، وآثرت موقف الرفض والجنوح الغالب إلى اليسار. وقد سعت إلى استكمال مشروعها الإبداعي بتنمية قدراتها التقنية، حيث عمدت في رواياتها الأخيرة إلى البحث في طيات التاريخ عن صفحات ترتكز عليها في إضاءة الواقع المعاصر، وتدرجها بلباقة في سياق حماسها اللافت لتبنّي قضايا التحرر بمستوياته العديدة، لكنها تظل حريصة على حيوية المجال السردي المفعم بدراما المجتمع والقريب من نبض الإنسان العادي.

وقد أصدرت رواية جديدة بعنوان غريب هو "كوكو سودان كباشي" وسنعرف بعد أن نمضي في القراءة أن اسم إحدى الشخصيات المروي عنها في السرد، وهي تنسب إلى جبال النوبة السودانية، وتلخص قصة اختطافه واسترقاقه وتجنيده في حرب بعيدة مصير الشباب الأفريقي والعربي كله، مما يكاد يجعله رمزا للحرية المستلبة الشرود، والطاقة النبيلة المهدرة. لكن سلوى بكر تدخل إلى هذا العالم بتلقائية شديدة، حيث تختار شخصية الراوية محامية نشطة، تهتم بقضايا المطحونين ومشاكل حقوق الإنسان، مما يجعلها قريبة في منظورها ورؤيتها مما تريد التعبير عنه، بل نجدها تجسد في مطلع الرواية مشكلة أنثوية مزمنة يندر أن تبرز بمثل هذا الاستقصاء في الأدبيات السائدة، وهي طغيان صورة الأب على مخيال الفتاة المعجبة به مثل كل الفتيات، إلى الحد الذي يكاد يعطل طاقتها في اختيار من تقترن به، تقول الراوية –خالدة– عن ذلك: "ضغينتي الكبرى التي طالما حملتها لأبي هو أنه نجح – وعلى نحو غير مرئي أو محسوس– في إبعاد كل الرجال الذين حاولوا الاقتراب مني، منذ أن صرت شابة يافعة تلفت أنظارهم، فكلما توهمت أني وقعت في غرام أحدهم، سرعان

ما يداخلني شعور بأنه بالونة ملونة ضخمة ستنفجر وتبدد عند أول شكة دبوس لها، فالمقارنات بين أي من الذين عرفتهم وبين أبي سرعان ما تتداعى بداخلي وتحول بينهم وبيني، وتتحول إلى قوة مركزية طاردة تنفرني من كل شاب مهما كان، حتى ذلك الذي بدا لي كامل الأوصاف ذات مرة، أو الرجل الناضج المقطوف لتوّه من شجره، سرعان ما أقنعت نفسي بأنه ثقيل الظل روحه لا تعرف الخفة، وبدا لي كائنا بلا طعم أو لون أو رائحة كفاكهة هذه الأيام المصنوعة صنعا بالأسمدة والهرمونات الزراعية"، وعلى الرغم من تجاهل الراوية لدورها في هذا العزوف وافتقارها إلى قوة الأنوثة التي تكتسح العوائق من ناحية وإصرارها المثالي الساذج على الهروب من الارتباط من ناحية أخرى فإنها تصور مطاردة أبيها لمصيرها بعد موته "فقد كرس حياته لها بعد وفاة أمها وهي طفلة رضيعة لم يتجاوز عمرها شهورا قليلة، ولم يتزوج بعدها قط، ولكن ذلك لم يحل بينه وبين عالم من الحبيبات والعشيقات، بتّ أدرك وجودهن في حياته شيئا فشيئا كلما كبرت ووعيت، وكانت هاتيك المعشوقات من بنات الجيران أو أخوات أصدقائه، أو حتى خادمات جميلات مستقدمات من الريف كان يمكن إضافتهن إلى مجموعته النسائية الخاصة". وربما استطاع القارئ أن يستنتج سببا أعمق لعزوف هذه الفتاة عن الارتباط العائلي في مسلك أبيها الذي أخفق في تشكيل بنيتها الأخلاقية، إذ لم يكن نموذجيا على الإطلاق في هذا الترخّص في السلوك أمام طفلته التي يزعم تفرغه لرعايتها، وإن لم تفطن المحامية الشابة لهذا البعد في تحليل موروثها العائلي الضاغط.

مخطوط الشيخ عثمان:

تلتقي الراوية -خالدة- صدفة في الطائرة بشاب مولّد الملامح، يقدم لها نفسه باعتباره مكسيكيا مصريا يعمل مهندسا في ألمانيا وتتلاقى في دمه أعراق عديدة، قدم إلى مصر بحثا عن أصول عائلة جده - الشيخ عثمان حفني- الذي سافر إلى المكسيك منتصف القرن التاسع عشر، إماما للأورطة المصرية السودانية التي بعثها الخديوي سعيد لنصرة إمبراطور فرنسا، نابوليون الثالث، في حروبه

في المكسيك مع إسبانيا ضد الولايات المتحدة الأمريكية، وهناك تزوج جدته الهندية الأصل وخلف لها مجموعة من الأوراق المبعثرة، احتفظت أمه ببعضها وذهب بعضها الآخر في مناسبات عائلية؛ إذ كانت الجدة تعتقد أنها أوراق سحرية لغرابة خطوطها، فتعمد إلى حرق بعضها في طقوس هندية معتادة، كلما ألم بأحد أفراد العائلة مرض أو ضائقة. تنجذب خالدة لرواية جارها في الطائرة "رودلفو" عن قصة جده، وتتمنى له التوفيق في العثور على بقايا أهله، وتنخرط في حياتها المعتادة متناسية الشاب المكسيكي الوسيم، لكنه لا يلبث قبيل مغادرته مصر أن يتصل بها ويرجوها أن تساعده في البحث عن أقربائه ثم يودعها أوراق الشيخ عثمان المتبقية معه.

تعيد الراوية بناء سيرة هذه الأورطة المصرية السودانية التي حاربت الهنود الحمر والقوات الأمريكية في المكسيك في ستينيات القرن التاسع عشر، وأبلت بلاء حسنا في الدفاع عن شرف الإمبراطورية الفرنسية التي لا تربطها بها أية علاقة سوى تحالفات الوالي. وهكذا تصبح المخطوطة وحرب المكسيك مدار اهتمام المحامية الشابة، وبؤرة الدلالة في الرواية التي تأخذ طابعا حفريا، يرمم الأحداث وهو يحاول وصل ما انقطع منها.

تعرض الرواية صفحات عديدة من هذه المخطوطة الطريفة بغية الوصول إلى إشارات تفيد "رودلفو" في التعرف إلى أهل جده في الظاهر، وإن كان السبب الحقيقي هو كشف أهداف ومفارقات هذه الحروب الاستعمارية وما تجره من نكبات حتى اليوم.

نقرأ فقرات من هذه الأوراق لنعيد تمثل هذا العالم القديم ومظاهره حيث يقول في وصف الرحلة: "ولقد ارتحلنا في زمهرير الشتاء، عند صباح يوم لم تطلعه شمسه، كان الثامن من يناير الأفرنجي، أي طوبة المصري، من العام ١٨٦٣ من بور الإسكندرية المعمورة، على النقالة الفرنساوي المسماة "لاسين"، وكانت الأورطة بكامل لباسها وعتادها.. وكان جل جنودها شبانا ذوي بنية قوية ومنظر حسن.. وليتني كنت ذاهبا إلى مكة أو ذاهبا إلى القدس، بل أنا

ذاهب إلى بلاد بعيدة غريبة لا يعلم ما بها إلا الله، وكان ما يؤرقني هو أنني لم أكن موقنا من زمن بعينه أعود فيه إلى دياري، ولا زمان أعقد فيه عقد لقاء مع أحبتي وأترابي، ولولا ما يمكن أن يقال عني لكنت بكيت كما تبكي النساء، لكني تجلدت وتماسكت وأنا أتذكر قول الشاعر:

"ولست بمفراح إذا الدهر سرني   ولا جازع من صرفه المتقلّب

ولا أتمنى الشر والشر تاركي   ولكن متى أحمل على الشر أركب"..

وقد خاضت "لاسين" غمار البحر الرومي حتى وصلت بنا إلى الميناء الفرنسي طولون، وهناك خرج إلينا ضباط وجنود من الفرنساوية المعينين للحرب في مكسيكيا، غير أنهم تنبهوا إلى أن الأورطة المصرية لديها سلاح يخالف أسلحة الجنود الفرنساوية، إذ كانت قد صرفت في مصر للعسكر بنادق من نوع الشخشانة المقلوب، ومنعت عنهم الذخائر إلا حين الوصول إلى مكسيكيا خوفا من استخدامها فيما لا تحمد عقباه..

وكان كل الجنود والأنفار من الرجال السودان الذين جلبوا جلبا من بلاد السودان والنيل التحتاني ومناطق العبيد، وأكثرهم كانوا ممن صيدوا أو بيعوا في أسواق الخرطوم، وكان الباشا الكبير ولي النعم يأتي بهم للمتاجرة ضمن تجارته الواسعة مع الإفرنج.. وقد علمت من ألماس أفندي أن شروط الفرنساوية مع الخديوي كانت أن يمدهم بجنود من السود، لأن سواد البشرة يقي ويقاوم ما بهذه البقعة مكسيكيا من أمراض وصعوبات لا يقوى عليها البيض من الفرنساوية والفرنج".

ولا تنسى الراوية تضفير هذه الصفحات بما تقرأه في الصحف المصرية بطريقة تمتزج مع فترات انتظارها في أروقة المحاكم وهي تتابع قضايا القمع والاضطهاد المعاصر، فتورد مقالا لأحد أساتذة التاريخ المحدثين عن بطولة هذه الأورطة على وجه التحديد، وشهادة الجنرال الفرنسي قائد الجيش عنها، إذ قال: "إن هؤلاء ليسوا من الجنود، بل هم من الأسود".

الأخ الأكبر:

يروي الشيخ عثمان في أوراقه تلك وقائع الحرب ومشاهداته ونزولهم في ميناء "فيراكروز" بالمكسيك وعبورهم بالقطارات بين الممرات الجبلية وما تعرضوا لها من معارك طاحنة. كما يصف عادات أهلها وطباعهم، حتى من الهنود الأصليين، ولكن ما يلفت نظر الراوية هو حديثه عن أفراد الأورطة ومصائرهم، حيث يقول مثلا: "وكنت منذ تخالطت مع أفراد الأورطة وبدأت أؤمهم للصلاة قد لاحظت شابا يافعا يبقى طوال الوقت حزينا. ساهم الطرف يطيل النظر إلى البحر والماء، وكان يبدو على الرغم من جسده الفارع وقوامه السمهري كالمرضى المعلولين بعلة غير ظاهرة، وقد عرفت أن اسمه "كوكو سودان كباشي" ولم يكن يعرف من العربية إلا قليلا، وعرفت أن "كوكو" بلغة جبال النوبة تعني الأخ الأكبر، كما أن كاكا تعني الأم وفافا هو الأب. وكوكو كان أكبر إخوته فعلا، وقد صيد عبدا مغصوبا قبل عام واحد من ارتحاله إلى مكسيكيا، وكانت له هيئة حسنة وأسنان قوية بيضاء ما رأيت أجمل منها. وكان صدره عريضا لا يقل عن ثلاثة أشبار. وكان عندما تأخذه دوامات الحزن والألم خلال وحشة الليل يسرح ببصره بعيدا وكأنه مذهول أو أصابه مسّ من شيطان رجيم. ثم يشرع عقب ذلك في غناء حزين بلغة أهل جلدته".

وهكذا نرى أن اللغة التي كتبت بها هذه الأوراق تتراوح بين أسلوب كتابات القرن التاسع عشر الذي يطعم النثر بالشعر وبين الأسلوب السردي المعاصر بسلاسته ومعجمه الجديد الذي لم يكن قد تشكّل في هذه الفترة ولا عرف كيف يقدم تفاصيل ملامح الأشخاص والحركات، ومع ذلك فإن حيلة الأوراق المأثورة وبعث صفحات من التاريخ المدوّن تتيح للراوية أن تقدم رؤيتها للإشكالية المحورية في تقديرها وهي تلخصها في السطور التالية:

"بت متيقنة تماما أن عثمان حفني من الرجال الذين أثروا في تفكيري تأثيرا كبيرا، بالأحرى لقد تعلمت منه الكثير مما كنت في الحقيقة أجهله، كان بمثابة إشارة إلى طريق لم أكن أظن يوما أنني قد أسلكه، لقد اكتشفت أننا

كمصريين أو سودانيين أو أفارقة أو عرب لم نكف يوما عن صناعة التاريخ، ولكننا نعرف أقل من القليل عن هذا التاريخ الذي شكلناه وصنعناه بعرقنا ودمائنا وأرواحنا، ثم تستطرد فتقول:

"نحن لم نعرف أو ندرس شيئا كطلاب عن تجارة العبيد مثلا، لم نعرف شيئا عن العبيد إلا من الروايات والأفلام والمسلسلات الأمريكية الشهيرة، وكأن الفصل الأول، المفتتح الأساسي لهذه الصفحة السوداء من تاريخ البشرية لم يحدث هنا في أفريقيا التي نعيش فيها ونتتمي إليها. إن عثمان حفني يتحدث عن رغبته في شراء جارية بمنتهى البساطة وكأن ذلك أمر عادي..".

والواقع أن هشاشة معلومات الراوية وضعف ذاكرتها التاريخية هي مصدر هذا العجب، فالرق لم يكن قاصرا على أفريقيا، بل كان خاصية الإنسانية في جميع القارات والعصور، والرغبة في شراء جارية كانت أمرا طبيعيا جدا حتى مطلع القرن العشرين، وهناك معلومات تاريخية تحتاج التصويب في الرواية مثل حديث الشيخ عثمان عن الاحتفالات المصرية أمام قصر عابدين الذي لم يكن قد أنشئ في عهد سعيد وإشارته إلى لقاء حضرة سليم أفندي الحاج عضو كلوب الروتاري الذي لم يكن قد تأسس في منتصف القرن التاسع عشر، إلى جانب حلم الراوية الأخير في المحاكمة الهزلية لشخصيات الرواية التي هزت الطابع الجاد للعمل والبساطة اللغوية في صفحات المذكرات مما يتعارض مع أصول المحاكاة المتقنة، ولكنها مع كل ذلك تظل عملا ناجحا يبرز أصالة النبل الإنساني لدى أبناء الشعوب العريقة مثل مصر والمكسيك.

سواقي الزمن:

تمتاز سلوى بكر عن بقية المبدعات في مصر بجديتها الصارمة في اتخاذ المواقف وحدتها في الدفاع عن قضايا المقموعين والمهمشين في المجتمع ، وقدرتها الفذة على تحويل ذلك لكتابة سردية ذات إيقاع إنساني مدهش وعميق ، حيث تقتنص اللحظات وتجسد الشخوص لتبثها نجوى الروح وشكوى الجسد في

تواصل حميم. وإذا كانت جملة ما نشرته حتى الآن وقد تجاوزت العقد الخامس من عمرها يربو على بضعة عشر رواية ومجموعة قصصية فإنها ضد ضمنت لها موقعا مرموقا في صفوف كاتبات اليوم، بمستواها الفني الناضج، ودلالاتها الإبداعية المتآزرة.

وربما كانت آخر رواياتها التي صدرت حديثا عن روايات الهلال " سواقي الوقت" نموذجا لهذه الكتابة التي تحتضن بإشاراتها المكثفة منذ العنوان مشكلة التحولات الاستراتيجية في هذا الزمان، دون أن تغلب عليها روح الإحباط أو تقع في براثن النوستالجيا لعصور سابقة تورث الشجى. والطريف أن شجاعة سلوى بكر في صوغ رؤيتها العملية لهذه التحولات جعلتها تختار لها راويا رجلا، يبدو في الظاهر منشطر الذات، مع أنه يمارس رجولته بتلقائية فريدة، لا يغض منها حديثه لنفسه قائلا: "يا ولد"، بينما كانت تؤثر من قبل الاتكاء على المنظور الأنثوى الذي يتطرف أحيانا في مواجهة الرجال. وكأنها عبر دورانها الحثيث في ساقية الزمن تمعن في توظيف هيكلها وحركتها، وتحويلها إلى أيقونة دالة، تسمح لها بأن تغوص في مياه الرجال الدافئة، قبل أن ترتفع لتعزف منها ما تروي به فضول قرائها من الرجال والنساء دون تمييز هذه المرة. على أن هذا الانشطار الظاهري يرد لدى الكاتبة منذ السطور الأولى للرواية، عندما يقدم الراوي/ البطل نفسه قائلا:

"جاءني الإلهام ذات مرة عندما ضقت بهم جميعا، أقصد حسن الأول وحسن الثاني وحسن الثالث (وهؤلاء من تيقنت من وجودهم بداخلي حتى الآن فقط) فتفتق ذهني عن استعارة عنوان لكتاب قديم، كنت قد قرأ وأنا تلميذ صغير في المدرسة الابتدائية، وكان اسمه " في جسمك جيوش ومعارك" قلت لروحي؛ ولم لا ؟ المعارك الكبرى هي - في الحقيقة - داخل المرء وليست خارجه. إنها ليست المعارك الناشبة بين الجراثيم والأجسام المناعية فقط، بل هناك معارك أخرى يا ولد، فلتتأملها وتكتشفها ولتحاول إداتها والسيطرة عليها لو استطعت. وهكذا - ومنذ ذلك الحين بت واعيا متنبها إلى الحروب المزمنة التي لا تنفكّ ولا تنقطع بينهم، أي بين حسن الأول وحسن الثاني وحسن الثالث؛ تلك الحروب المريعة التي تنغّص عيشتي بين حين وآخر، وتعفّر

روحي بأتربتها الخانقة، والتي ما لمست فيها ذات مرة منتصرا واحدا، أو مهزوما أبدا، مما زاد من عذابي دائما".

على أن المفارقة البارزة في هذا المطلع أنه يكاد ينبئ القارئ عن رواية يحتدم فيها الصراع الباطني بين قوى النفس المتنازعة، حتى ليطغى على كل أشكال الصراع بين قوى المجتمع والحياة، بينما تأتي وتيرة الأحداث والمواقف داخل النص ذات مسيرة طبيعية، لا تنشب فيها أية معارك ضارية بين أطراف شرسة متصارعة وأقصى ما نعثر عليه في بعض مواقف هذا "الحسن" أنه يتردد أحيانا في قبول الاقتراحات أو اتخاذ القرارات مثل كل الناس، حيث ينبري حينئذ من يطلق عليهم أرقامه، من الأول إلى الثالث، لطرح وجهات النظر المختلفة في حوار داخلي مألوف، لا يشي بانقسام الذات ولا تضارب المنازع؛ الأمر الذي يجعل من استحضارهم مجرد حيلة كتابية، ليس لها تأثير حاسم في تشكيل الدلالة الروائية، فكل الناس العقلاء يديرون الأمور على وجوهها المختلفة دون أن يكونوا بذلك منشطرين مرضيا على ذواتهم. لكن اللافت في هذا الصدد، أن التحولات الحقيقية التي تتم على الصعيد الاجتماعي، والتي كانت تستحق من الكاتبة المناضلة إشعال الحرائق الأيديولوجية تمر بتلقائية مثيرة للتأمل كما سنرى، وكأنها قدر لا مفر منه، حيث لا يبدي ممثلو القوى المنسحبة أية ضراوة في الدفاع عن مبادئهم، ولا تبدو الرواية في ظاهرها أيضا حاسمة في إدانة هذه التغيرات، بقدر ما تجنح إلى تفهم أسبابها العميقة، الأمر الذي يجعل إشارة الانقسام في داخل الذات مجرد إرهاص بهذا الانفصام القدري في كيان المجتمع واستراتيجيته المستقبلية التي استسلم لها.

فاعلية النموذج الأنثوي:

على أن الراوي الرجل بأرقامه المتعددة والمتحاورة ليس سوى نموذج روتيني لإنسان قضىٰ معظم حياته خاملا فاشلا في نظر الآخرين. ورث عن أبيه، بعد أن أخفق في دراسته، مهنة تصليح الساعات والصبر على معالجتها، كما ورث محله العتيق في حيّ حدائق القبة بالقاهرة، ومضت حياته على نسق منتظم مثل عقارب الساعات التي يعايشها ويتماهي مع حركتها البندولية الرتيبة، وقد

ترمل مبكرا بعد زواجه العقيم بامرأة أقنعته بأنها مثالية لم يخلق مثلها من قبل، وأشبعته عاطفيا وجسديا ومنزليا حتى أضحت حياته بعدها خاوية من المعنى، حتى دهمته حادثة يسيرة قلبت موازينه وأخلّت بعقاربه، إذ عرض عليه بعض الباعة العربان أن يشتري منهم ثلاثة خرفان بثمن بخس، وخشي أن يكون ذلك مدخلا لاقتحامهم المحل في ساعة متأخرة وتوجس من هيئتهم، فرضي بالصفقة بعد لأي أعمل فيه حواراته المعهودة بين شخوصه الداخلية، وبقيت لديه مشكلة عقب انصراف البائعين، هي أن يجد مأوى ملائما للحيوانات، فذهب لصاحب "الكشك" المجاور لمحله يستشيره، فنصحه بأن يعهد برعايتها إلى بواب العمارة الجديدة المجاورة، لكن صاحبها لم يرض بتحويل مدخلها وهي لا زالت تحت الإعداد لحظيرة الخرفان، ولم يلبث أن جاءته بدوية مقتحمة تعرض عليه ضم خرافه لقطيعها الذي ترعى به، ثم أخذت تتردد على محله بذريعة متابعة الشركة، وسرعان ما تحولت لعالم جديد ومثير انفتح أمام عينيه، كان اسمها "صهبا" وكما تصفها الكاتبة: "كانت مذهلة، سريعة، متواترة، مباشرة، وتنقل نارها دون مقدمات كفرن تجمع الغاز به وألقي فيه عود كبريت فجأة، لم تتكلم كثيرا؛ فقد سحبتني من يدي إلى السرير السفري الضيق (الملحق بالمحل) وسربلتني بمتعة مغموسة في شهد مصطفى، نسيت معها رائحتها الخرافية، وعرقوبيها الشبيهين بعراقيب المعيز، وجسدها الجاف الناشف كحطبة، وتلك البنسات الرخيصة الملونة التي ترصها إلى جانب بعضها البعض على غرتها السوداء الناعمة، وأخذت في تشغيل ساعة غامضة كانت قد توقفت عقاربها عن الحركة، وصدئت منذ أن ماتت زوجتي، وظننت أن بموتها تموت كل نساء العالم! فأنا لم ألامس امرأة منذ وفاتها إلا تلك البدوية".

وتمثل تلك البدوية التي ترسم لها سلوى بكر صورة عجيبة في خشونتها المادية وسحرها الأنثوي معا محور التحول الأساسي في حياة حسن الخاصة. إذ سرعان ما يدمن معاشرتها وتصبح هي الصوت الفاعل المحرك لمشاعره وأحواله الباطنية والعملية. ومع أن علاقته بها تظل سرية لا يطلع عليها أقرب أهله إليه فإن ما تصدر عنه من فطرة عاشقة وما تتلفظ به من عبارات خاصة،

وتشبيهات مميزة لأهل المرعى والصحراء يجعل حضورها الروائي أشد فاعلية من كل الشخوص، ويسفر عن تخليق نموذج يعتبر اكتشافا لهذا العالم البدوي المفعم بالصدق حتى في خطيئته، وربما كانت نهاية هذه العلاقة المدهشة أشد غرابة من بدايتها، فصهبا تودع لدى حسن ما يفيض عنها من مال تنفق معظمه على تطبيب زوجها المقعد العجوز - لاحظ هذا التبرير غير المباشر - وعندما يخطر لحسن أن يذكرها بمجمل ما تجمّع لديه من مدخراتها، ويختار لحظة غير ملائمة بذلك عقب لقائهما الحميم تفهم منها أن هذا المال قد يكون ثمنا لها، تنصرف عنه مغضبة مقاطعة، لأنها جرحت في كرامتها كامرأة حرة، بالرغم من قيود المجتمع، وتظل صورة حادة مسنونة للمرأة المبادرة في العشق والحياة.

رياح العولمة السموم:

إذا كانت التحولات الشخصية تتراكم عبر الرواية في دقائق الحياة وتفاصيلها الصغيرة فإن التغيرات الاستراتيجية الكبرى تتوازى معها لتتسرب بدورها إلى هذا العالم وتقلب كيانه بشكل يبدو غير ملموس في الظاهر، يرصد حسن الساعاتي مثلا وضع صديقه وجاره خليل الذي كان مهندسا حارب بعد تخرجه وتجنيده الإجباري عام ١٩٧٣، لكنهم عاكسوه في المصانع الحربية حتى أصيب بالإحباط ولم يجد في النهاية إلا الرضوخ لإلحاح أخويه اللذين سبقاه بالهجرة إلى كندا، يحكي حسن قائلا:

"قبل أن يسافر قال لي عندما جاء ليودعني بالمحلّ: كنت راضيا بالمرتب الضعيف وشروط العمل الصعبة، وكنت أقول لنفسي: وماله يا ولد، مصر بلدك، اصبر وتحمل، لكن عمرك شفت يا حسن مصانع حربية كانت تعمل صواريخ حوّلت إنتاجها وصارت تصنع شوكا وسكاكين! تخصصي يا حسن هو هندسة الصواريخ، دماغي مبرمجة على الصواريخ، وكان حلمي تطوير صاروخ عملوه زمان اسمه القاهر، لكن سنة وراء سنة اكتشفت أني واهم وقعدت بلا شغل ولا مشغلة".

وعندئذ يأتي دور التحول الأهم في الرواية، عندما يأتي اثنان من رجال الأعمال يعرضان على حسن تحويل محله إلى توكيل لشركة ساعات عالمية شهيرة، وبعد تردد يقول لنفسه : "من لا يساير حركة الدنيا بالفعل فسوف تدور عقاربها وتتركه وحيدا في مكانه، ومن لا يساير سنة التطور فذنبه على جنبه" ثم كن واقعيا يا ولد وانظر حولك وكف عن الخوف والتلكؤ، اعمل خطوة محسوبة واستشر محاميا شاطرا يضع لك الضمانات كي لا يضيع محلك.. جرب حكاية التوكيل" ويتم تحويل المحل التقليدي إلى مقر فاخر للشركة الجديدة بتكلفة باهظة، ويتحول حسن الساعاتي إلى نجم متألق في التوكيل الجديد حتى يشمل التغيير ملابسه ولون شعره وعدسة عينيه وينتقل إلى مستوى اجتماعي مختلف، لكن سرعان ما يدرك أن هذه التوكيلات ليست سوى أقنعة يخفي وراءها رجال الأعمال أنشطتهم غير المشروعة، يطارده حلم متكرر عن شريكه في التوكيل، حيث يرى في منامه أن أولهما واسمه إبراهيم "يحمل زمارة طويلة كالتي كنت أراها في المولد وأنا صغير، والثاني يعلق على صدره طبلة ضخمة يدق عليها بعصا غليظة، وما إن شرعا في الطبل والزمر حتى بدأت في الرقص وأنا أرتدي ملابس المهرجين الفاقعة، بينما قطيع من الأغنام يتقافز حولي هنا وهناك ويثغو بصوت عال.. ثم أخذت في خلع ملابسي قطعة قطعة مثلما كان الأمر في الحلم السابق تماماً" لا تلبث الأحداث أن تفسر هذا الحلم الرمزي الكابوسي، فالصحف تنشر صبيحة اليوم التالي أن شريكيه في التوكيل أعضاء شبكة دولية لتهريب الآثار المصرية القديمة وقد تم ضبط مقتنياتهم في مخازن عديدة، عندئذ يضل حسن في شوارع المدينة وهو يشعر بصدمة الخديعة التي تجتاح عالمه الجديد، ويكتشف أن ما كان يبدو تطورا حتميا لحركة المجتمع في اتجاهه للرقي والتقدم ليس سوى سراب يضاهي تحويل مصنع الصواريخ إلى إنتاج أدوات المائدة، فالأهداف الكبرى تضيع، وريح العولمة السموم كما تراها سلوى بكر تكتسح الصناعات التقليدية، ويكتشف "الولد" حسن أنه لم يكن شاطرا حين صدق خداع الآخرين وتخلى عن إيقاعه الإنساني الحميم.

جميل عطية إبراهيم في المسألة الهمجية

كاتب مصري كبير، على سفر دائم منذ عدة عقود، يلهب جذوة حضوره في ذاكرة الإبداع العربي موسميا، في انبثاقات بديعة غير مروّعة، من أوضحها ثلاثيته عن ثورة ١٩٥٢. تنداح شعرية سرده الجميل بصدق وتلقائية في إيقاع منتظم، يتوافق حينا مع مواسم الأحداث الثقافية، ويتخذ مساره المميز في أحيان أخرى بإطلالاته الخاصة. يختزن في وعيه الحادّ تجاعيد الحياة المصرية والهموم القومية خلال مقامه في الغرب، فتنبعث في رؤيته الإبداعية أضواء منظوره المغترب الأبدي -على حد تعبيره- فتضفي على كتابته إشراقات حضارية طازجة، لا تخضع للتعتيم الداخلي بحكم الإلف والعادة لدى المقيمين في الوطن. يكتشف قراؤه أنه يفتح عيونهم كي يروا أنفسهم على حقيقتها في لحظات خاطفة.

وقد أصدر جميل عطية إبراهيم رواية جديدة مفعمة بالسياسة والفن والجمال بعنوان "المسألة الهمجية". وصدّرها بمجموعة من المقتطفات الطريفة المأخوذة من أقوال أبطالها حينا، وشهادات الغرباء عنها حينا آخر، ثم أحسن صنعا بتركها تنساب بعذوبة على صفحات روايته التي تبدو كأنها مذكراته الشخصية المتخيلة، بعيدا عن عتباتها الأولى المباشرة. فهو يلعب في تلك المنطقة الظليلة من البوح بضمير المتكلم، والتدفق في حكي الخواطر دون العناية بسبك الوقائع والأحداث، حتى لتبدو روايته كأنها مجموعة من التداعيات المنتظمة، وفق نسق ذاتي للراوي/ المؤلف، طبقا لاهتماماته العامة والخاصة في لحظة الكتابة، دون محاولة خلق عالم موضوعي مستقل وخارج عنه، مما يصبغها بصبغة حميمة، تغمر القارئ في مناخها الودي الشفيف، بجاذبية آسرة، واقتدار فني رفيع.

شواغل الترحال:

يصور الراوي اللصيق بالمؤلف الضمني للرواية، وقع القاهرة على نفسه، بعد غيبة لا يحددها، ملقيا بالثقل السياسي المرهق عن كاهله في السطور الأولى، كي لا يعود إليه إلا لماما بعد ذلك فيقول: "تفزعني حركة الأشياء أكثر من الزعيق. تخلصت من نظارتي قبل مغادرة الفندق. وجهتي مكتب صديقي المحامي القريب. لترتيب أوراق قضاياي. قضيتان تشغلاني: قضية شقتي المغتصبة التي تنظرها المحاكم منذ سبعة عشر عاما، وزاد عليها في الأيام الأخيرة تهديد "كمال بك الأغبر" صاحب العمارة لي، وقضية أخرى تتعلق بالمحكمة الجنائية في روما. وقد فشلت في استرداد شقتي في القاهرة فما بالنا بالقضاء الدولي. كما أنني لم أدرس القانون من أصله، لكنها قلة العقل. رأيت مفاتحة صديقي المحامى في هذه المسألة. أقول له بالفم المليان: "تعبت". على ناصية مكتب المحامي صادفتني شابة فاتنة. ترتدي ملابس سوداء واسعة، تبيع الفل وبالونات منفوخة.. التقطت الشابة نظرتي وأقبلت ناحيتي وقالت: فلّ !. رأيت عقود الفل المعلقة حول ذراعها وعنقها وصدرها. تركت عقود الفل ومددت يدي إلى البالونات التي تطيّرها بيديها. اشتريت عشرين بالونة غير منفوخة. وضعتها في جيبي وحاسبتها ومضيت، أكرمت البنت وسألتها عن اسمها، بسبب الود الذي رأيته في عينيها وفي بسمتها. وبسبب تلك الغمزة السرية التي رمتني بها. وهزة صدرها التي أطلقتها وهي ترحب بي، وتلك البحة في صوتها وهي تهمس لي "الفل لأهل الفلّ" فهذه الشابة ليست بائعة فل أو بالونات منفوخة. هذه ساحرة. وقد تبينت سحرها ومضيت في طريقي". نحن حيال تيار موصول من حديث النفس، ومشاهد العين، ولفتات الوجدان، في سبيكة حيوية ساخنة وممتزجة. فشواغله الداخلية عن قضاياه القانونية، يستوي فيها اغتصاب صاحب العمارة لشقته منتهزا فرصة غيبته، وتجميعه لمبررات تقديم شارون –آخر ورثة مغتصبي الأرض وأعتاهم– لمحكمة جرائم الحرب في روما، دون خبرة بأدوات كسب المعركتين المتجانستين. ثم لا يلبث مشهد الصبية

الفاتنة –بائعة الفل والنظرات– أن يستبد بمنظوره، فيصف همسها وغمزها ويتورط في شراء عشرين بالونة منها خضوعا لغوايتها الساحرة. وسوف نعرف بعد ذلك أن هذه الصبية تضرب الودع، وتتعاون مع باحثات أجنبيات في مشروعات التعرف على أسرار المجتمع المصري في طبقاته الدنيا ومناطقه الحساسة، وتقوم أيضا بإرشاد بعض المجموعات السياحية. لكن اللافت في هذه الإشارة هو تجاور الطرافة واللعب مع هموم القلب والروح في شوارع العاصمة المليئة بالحفر والمباني الأثرية، في عين طائر شارد، ينشد العدل ويبحث عن الحق الضائع، في قضاياه الشخصية والعامة، دون أن يكون متيقنا من كسبها في المستقبل القريب. إنه يؤدى ذلك بتلقائية سردية مدهشة، تلتقط المشاهد والأفكار لتصوغها في نسق تعبيري مرهف، شديد القرب من واقع الحياة ووقعها الموسيقي.

عقدة الطيران:

لكن بائعة الفل لن تكون أنثى هذه الرواية التي تضفي البهاء والتحنان على مسارها، بل ستكون أستاذة شابة، تكتب الشعر وتدرس الأدب الفرنسي، هي الدكتورة "سلمى مرجان" التي يلقاها الراوي في مكتب المحامي، فتتعرف عليه من كتاباته المنشورة، وتصحبه إلى مقهى راق في وسط المدينة، قبل أن ينتهي بهما التطواف إلى مرسم صديق فنان في إحدى العمارات العتيقة، ينثر " البلي" في حجراته، لتلهو به القطط والفئران والأشباح،كلما اهتز لمرور "الترماي" في الشارع. وسيشغل الراوي بمسألة أخرى خيالية تحتل بؤرة اهتمامه بأكثر من المسألة الهمجية، وهي خشيته من أن تنتحر هذه الأستاذة التي سرعان ما أطلق عليها أميرته، نتيجة لما يمكن أن نسميه "عقدة الطيران" التي تشكلّت لديه، وقدرته على مسرحة أوهامه بطريقة نشطة. فهو يلاحظ خلال سيره معها في شوارع القاهرة أن "الشمس قد بزغت فجأة، بعد أن كان الجو يميل إلى الغمام، فقلبت حالي. سطعت بقوة. انعكست أشعتها علينا. توهجت ملابس الأميرة. الفستقي صار أزرق، مثل لازورد. في البداية خفت، بعدها تأكدت! نقوش

ملابسها قارب رع، سفينة الصعود إلى السماء. ماذا أفعل ؟ أمسكت بيدها.. تركتني وهي تبتسم أفعل بذراعها ما يروقني. عبرنا الطريق، سرنا تحت أسقف عمارات عالية حجبت عنا الشمس. تركت ذراعها وابتعدت عنها. كتمت سرّي ولم أصارحها بمخاوفي. لم أقل لها خفت أن تطير مع أشعة الشمس الذهبية، لم أقل لها إن نقوش ملابسها قارب رع "لكنه قال لها كلاما كثيرا في الفن والأدب، في السياسة والثقافة، بثّ فيه خلاصة رؤيته للقضايا الساخنة التي تشغل المثقفين في مصر، كما سمع منها وجهات نظر شجاعة في هذه القضايا. وأهم من ذلك صنع من هذه الأقوال التي لا تتخللها سوى أحداث بسيطة نسيجا سرديا متماسكا ومحكما في القص، حتى صرح لها بمخاوفه "سألتها هل تخاف الطيران، قالت إنها تحلم بقيادة طائرة. وربما تتلقى دروسا في الطيران الشراعي في الربيع القادم. سقط قلبي. هذا هو المحك. الطيران واحد من أحلامها، بل حلم حياتها. سطعت الشمس، رأيت ملابسها على هيئة طائر من حرير، وهي تجلس في وسطها تحرك جناحها. لابد من سرقة هذه الملابس وحرقها في مكان آمن بعيدا عن الأعين في الصحراء الشرقية.. هل أقول لها أنا أخاف أن أقرأ في الصحف أن أميرتي طارت وسقطت بها الطائرة الصغيرة التي تقودها، وأنا لي تجارب كثيرة مع هذه المصيبة. وشاهدت كثيرا من الفتيات والفتيان يطيرون بطائرات من حرير على جبال الألب، ويفقدون حياتهم بسبب أعمدة الكهرباء قرب الهبوط وليس في الأجواء العالية".

وهكذا يتحول الهاجس إلى وهم خطير، يكاد يفقد روح الدعابة الكامنة فيه. ويستبد بصاحبنا حتى يشتري لصديقته عباءة مغربية فاخرة، من ترزي متخصص في حي الحسين، لتستعيض بها عن الملابس التي ينوي حرقها في طقس أسطوري. ولكنه لا يلبث أن يستغرق في هواجسه السياسية والشخصية ويترك مسألة الملابس جانبا، بينما ترتدي صديقته العباءة المغربية، وتجلس أمام الفنان التشكيلي ليرسم لها لوحة بالزيت، يتابعها الراوي بشغف هائل وتتبع حاذق لجماليات التشكيل، وفلسفة الألوان مما يوشك أن يستقطب بؤرة الرواية الحقيقية.

رسم القدم:

ولنأخذ نموذجا لذلك متابعته المرهفة لمراحل تشكيل اللوحة وعملية رسم القدم على وجه التحديد، فبعد أن لونت ضربات الفرشاة روح الدكتورة سلمى وعقلها صبغت كل ذلك بوهج، وجعلت حديثها كما يقول الراوي- "يكتسب ظلالا حادة.. صورتها غائمة في اللوحة وسط مساحات قاتمة من الألوان لا ملامح لها، أبرز ما كان ظاهرا منذ البداية العين اليسرى، وسنّة أمامية، نظرة ثاقبة في العين. وسنة بيضاء تلمع وسط مساحات قاتمة.. قدم سلمى المرتكزة على الأرض والأخرى المعلقة في الهواء وهي تضع ساقا على ساق لا تقلان حلاوة عن السنّة الأمامية التي تزين الوجه.. وكنت أنتظر ظهور إحداهما على الأقل في اللوحة، وأرى خطا مضيئا وسطها من أسفل، ولا أثر يدل على بزوغ القدم" ثم يأخذ الراوي في الحديث المسهب عن أقدام النساء وحكاياتها مع الأحذية، وما يفعله الصينيون بأقدام بناتهم الصغيرات، قبل أن يعود لمتابعة حركة الألوان ليلاحظ أن "الرسام مد خطوطا مضيئة وسط المساحات المعتمة، فسطع قدم سلمى الذي يرتكز على الأرض، وبان الصندل المفتوح، وبرزت بشرتها البيضاء ولمعت، رأيت خط التماسّ بين عالمين، بين الواقع وما وراء الواقع "وبوسع القارئ أن يدرك سر تقنية السرد عند جميل عطية في هذه اللقطات الوضيئة، حيث يغرقنا في سديم حكاياته البسيطة التي لا تنتهي عند مستقر محدد، لكنها تتدفق بخواطر متلونة، ثم يعمد فجأة -مثل رسامه- إلى مد خط وسط لوحته الكلامية لتسطع إثره روح المكان، ونرى خط التماس الرهيف بين واقع الحياة ونضارة الفن المجاوز له، عندئذ لا يصبح لمصير ملابس الدكتورة سلمى أية أهمية، كما لا نعرف مصير القضيتين اللتين تشغلانه، مع شقته المغتصبة وشارون مجرم الحرب المعادل لكمال بك الأغبر. ما يبقى في وعي القارئ هو تلك العذوبة الآسرة في حنايا الوجدان وهي تنتفض بقطرات شعرية من هذا السرد الجميل.

قطعة من أوربا رواية بحثية

الدكتورة رضوى عاشور، أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة عين شمس، بدأت مسيرتها الروائية مبكرة، عندما نشرت منذ عقدين (١٩٨٣م) سيرتها الأولى: " الرحلة: أيام طالبة مصرية في أمريكا". ثم تابعت إبداعاتها الأكاديمية والفنية، حتى توّجتها بثلاثية غرناطة التي تعتبر من أهم ما كتب عن الرؤية المعاصرة للأندلس.

ويبدو أن للتاريخ جاذبيته الخاصة؛ فقد استدرج الدكتورة رضوى لتشبع حسها السياسي المتوقد، بكتابة تعرف أنها تتأرجح على شفا جرفٍ هار بين الأدب والبحث التاريخي؛ فتبتكر شخصية كهل مقعد تحت وطأة الذكريات وثقل الشعور المرضي بالمسئولية تجاهها، مولع بالتنقيب في بطون الصحف والكتب، والإنترنت أيضا، لتوثيق الأحداث ومحاولة الربط بينها دون جدوى. وتطلق عليه تسمية تبذل جهدا واضحا لتبريرها وهي "الناظر" الذي لا تربطه علاقة بناظر المدرسة ولا بناظر الوقف ولا بناظر الحقانية، لكنه بمعنى الشاهد الذي يدون ما يقرأ وما يتذكر، فهو في حقيقته يمثل الجانب الباحث الذي توظفه الكاتبة لأغراضها المتعددة. إذ تختار محورا سرعان ما تنزلق فوقه، لتقع على سطح الأحداث الراهنة لعالم اليوم. ومع أن عنوان الرواية "قطعة من أوربا" يشير إلى مشروع الخديوى إسماعيل في تحديث البنية المعمارية للقاهرة في الثلث الأخير من القرن التاسع عشر، استكمالا لما بدأه جده محمد علي في تأسيس دولة عصرية، فإن الصفحات المخصصة لقصة هذا المشروع تتضاءل تماما بجوار سيل المعلومات المتدفقة عن أحداث تشغل منتصف القرن العشرين، خاصة حريق القاهرة في يناير ١٩٥٢، وكأن تاريخ الروائع المعمارية من فنادق وبنوك ومتاجر وعمارات يبدأ من لحظة احتراقها، ثم لا تلبث هذه البؤرة بدورها أن تتحرك مرة أخرى لتنتشر عند بقعة دموية معاصرة تشغل حدقة الراوي في

الهيمنة الاستعمارية والصراع العربي الصهيوني بجذوره العميقة، خاصة في هذا المكان المصرى الذي شهد تكالب أنصار الحركة الاستيطانية عليه واتخاذه منطلقا للسيطرة على فلسطين.

وبهذا تنتقل بؤرة الرواية إلى الجرح النازف في وجدان رضوى عاشور وأبناء جيلها في المصير الدرامي لهذا الصراع الذي لا يزال في عنفوانه. واللافت للنظر أن الكاتبة شديدة الوعي بانتهاكها المقصود لقوانين الكتابة الروائية، وخروجها على مقتضيات تقنياتها الفنية والجمالية، للوقوع في شرك الغضب حينا، وتسطير كلمات مباشرة تعصف بوهم المتخيل حينا آخر، تكرر ذلك عدة مرات في صلب الرواية دون أن تقوى على تفاديه أو تبريره، فهي تخرج على نظام الخطاب الروائي لتشبع حرقتها السياسية، تقول قبيل النهاية : لو كان لمثل هذه الكتابة نهاية -"كيف أمزج الحكاية بالمقال، لا مانع من مقال قصير تحتويه الحكاية، ولكن الموضوع يتطلب مقالا طويلا، حتما سيكون ناتئا، ثم إن الروايات -على ما أعرف- لا تفضح أفكارها بالتعبير المباشر، لا تقدم الأمور هكذا، بل تضمّنها حياة شخصيات تروح وتغدو، تعيش وتموت، فيجسّد مسارها ومصيرها تفاصيل الفكرة والمنظور. ليست مهمتي الآن نقل تفاصيل الانتقال وأشكاله (في المكان)، وتحليل كيف ولماذا ورث من ورث القاهرة الرومية، أريد أن أحكي عن المكان الذي ولدت فيه، لا خبرة لي بكتابة الروايات، أنا لا أكتب رواية، بل أنظر في وسط المدينة حيث حكايتي. أتأمل القديم والمستجدّ من ملامحها. هذا ما أقصد".

على أن لعبة الاعتراف النقدي الماكر بنفي صفة الرواية عن هذه الكتابة لا تستنفد غرضها في محاصرة القارئ وإبطال احتجاجه، بل علينا أن نتجاوزها لكي نتساءل عن هذا النوع من الكتابة التي تنفي ذاتها وتنقض بنيتها من الداخل. وفي تقديري أن الكاتبة تقدم فيها نموذجا طريفا لرواية يمكن أن نطلق عليها "الرواية البحثية" التي لا بد لمن يبرع فيها أن يكون من أساتذة الجامعة المتمرسين بالبحث العلمي، وأن يتقن استخدام المصادر في الصحف والمجلات والكتب، (تشير الكاتبة إلى عدد منها في ختام الرواية)، وأن يكون ماكرا

لتكليف حفيدته -إذ فاته قطار عصر المعلومات- لتبحث له على صفحات "الإنترنت" عن المعلومات المتعلقة بموضوعه، وأن يعتذر من حين لآخر للقراء على أنه قد خيّب ظنهم في العثور على متخيل متماسك تنطبق عليه مواصفات الرواية.

الناظر بدون تاء:

تمارس الكاتبة حقها في اختيار الراوي الذي يحمل منظورها، وتجتهد لتبرير تسميته، وتخفي خلال ذلك عملية قاسية في تبديل نوعه، وكأنها ترد الصاع بمثله لهؤلاء الكتاب الرجال الذين نطقوا باسم المرأة وقدموا رؤيتها للحياة، فهي حينما "تسترجل" في شخصية الراوي الساخط كأنما تذكرنا بعبارة توبيخية قالتها أم الأمير عبد الله الأندلسي لابنها الذي كان يبكي كالنساء، على مُلك لم يستطع الحفاظ عليه كالرجال، وهي العبارة التي تعكسها الحفيدة "شهرزاد" في خطابها لجدها الراوي: "كيف أوصلتمونا إلى ما أصبحنا فيه". والواقع أن الكاتبة قد نجحت إلى حد كبير في عملية الاستبدال وتثبيت منظور الرجل في الرواية، باستثناء مواقف قليلة في التخيل والتعبير، لا يمكن أن ترد على خاطر رجل. مثل قول الناظر: "يحيرني شكل استجابتي للمرأة الحامل، ابنتي أو ابنة أصدقاء أو معارف، أو امرأة عابرة تلتقطها عيني في الطريق، شعور كأنه الإشفاق أو التوجس أو الخوف أو شيء آخر أجد صعوبة في تعريفه لأنه مبهم وغير محدد. ورغم ذلك أعرفه تماما لأنه يتكرر، ليس فقط عندما أتملّى البطن المتكوّر وامتلاء الثديين، بل في لمحة، ترسل العينان فيها إشارتهما البرقية إلى الرأس فتأتي الإجابة الفورية: اضطراب ما، انقباض أو اختلال طفيف في الحركة المنظمة لعضلة القلب، أو دوار لا يدوم سوى جزء من الثانية".

ولا شك أن هذا الإحساس بالغ الصدق والرهافة، ولكن من منظور المرأة، أما الرجل فما يثيره لديه منظر المرأة الحامل فهو أشد ما يكون بُعدا عن ذلك، ولن أخوض في أشكال الاستجابات المعهودة لدى الرجال عند رؤيتهم للحوامل، من فجاجة الشبق حينا، إلى استملاح التورد والازدهار الأنثوي، أو على العكس من

ذلك استقباح الخطوط الجمالية للقوام أحيانا أخرى، لكن الخوف والإشفاق لا محل لهما في منظوره، فهما ينبعان فحسب من عيني المرأة التي تتماهى مع نظيرتها وترقّ لها.

وكذلك يتأنث الناظر دون أن يدرى في مثل تلك الصورة التي لا ترد على ذهن رجل وهو يحكي عن أحلامه وكوابيسه: "أرى نفسي أدافع قطارا، أستجمع كل قوتي لدفعه فأدفع، لا يتحرك بطبيعة الحال القطار، وإن اكتمل جهدي لدفعه إلى حدوده القصوى، كأنني امرأة في الطلقة الأخيرة من وضعها، ولكن لا وليد يدفع من جانبه، ولا أمل معلقا في جسد صغير من لحم ودم". ولأن مثل هذه التجربة لا تدخل في خبرات الرجال مهما تمثّلوها فهي لا تشكل جزءا من رصيدهم اللاشعوري ولا تسعفهم في التعبير. وفيما عدا مثل هذه الإشارات اليسيرة فإن الكاتبة تنجح تماما في توظيف الراوي المذكر، وتقسو أحيانا على بنات جنسها عندما تعمد إلى تغييب رفيقته التي انفصلت عنه وطلقت في المحكمة لأنها لم تطق استلابه وجنونه، لم تتعاطف مع ذهوله لفقد أخيه الشهيد في الحرب وتوهماته برؤيته ومحادثته، وكأنها أصبحت تمثل العقل الذي يتلاءم مع الواقع ويرضى بمعطياته ويخضع لنظمه ويكف عن معايشة الرجال المسكونين بالأوهام والإحباطات لكن الكاتبة لم تعط لهذه المرأة فرصة الظهور والدفاع عن منظورها، فقد كانت مشغولة بالبحث والتقصي في الأمور السياسية والتاريخية، وتركت خلفها عالما غنيا بالعلاقات الإنسانية والمشاعر التي تعتبر المادة الذهبية للأعمال الفنية الناضجة التي ترسم معالم الروح والجسد.

مفارقات المعلومات:

يسرد الراوي عشرات الصفحات في مواقع مختلفة من عمله، لرصد حريق القاهرة، بالمشاهد حينا، والتذكر عبر قصاصات الصحف والمجلات حينا آخر، وهي كلها معلومات غير جمالية، لم تتقطر عبر وعي الشخصية في مواقف محتدمة جدلية مع الواقع كاشفة عن تطوره الاجتماعي ومرهونة بمصيره، لكنه

يتخذها ذريعة لسرد تاريخ الرأسمالية اليهودية في مصر دون أن يكون طرفا في الصراع معها، فهو مجرد مراقب خارجي لا تربطه علاقة عضوية بهذه المشروعات ودلالالتها، ثم تورد الكاتبة في مشهد قصير بالغ العمق والتأثير وصفا فنيا لآثار هذا الحريق ذاته على لسان شخصية نسائية، فتقدم رؤية مواتية تماما للسياق، تغني عن كل هذه المعلومات الخارجية، لأنها قد استوفت شروط الإبداع وجمالياته ومنصهرة في نار التجربة الحيوية، إذ يحكي الراوي على لسان جارته "فرانشيسكا" وهي أجنبية متمصرة "الله يرحمه روبرتو (زوجها) هو مسكين، لو هو ما ماتش كان هو ميعرفش فين يروح، يعني شبردا تحرق، وكمان سيسيل، وكمان الريتز، بديعة مش مهم، لأنه هو محترم مش بيروح بديعة، لكن فين هو يروح.. تطلعت إلى أمي وسألتها بقلق: انتِ مدام.. اشتريتي اللانجري لأختك ولا لسّة (وكانت أمي تشتري لخالتي ملابس استعدادا لزفافها) قالت أمي : إنها اشترت، قالت فرانشيسكا: كله.. كله؟ قمصان النوم، الأرواب، الليزوزات؟ "اشترينا" حمدا لله، حمدا لله، أنا امبارح افتكرت، قلت مسكينة جارتنا، فين هيّ تشتري لأختها الجهاز، شيكوريل، شملا، داود عدس، بن زايون، كله اتحرق، بديعة مش مهم، أحسن بديعة اتحرق". ودعك من طرافة المحاكاة اللغوية للشخصية على إمتاعها، لكن اللافت في هذا المشهد هو صدق التمثيل الوجداني والإنساني، ودلالته على حيوات الناس وتآلفهم مهما كانت أصولهم العرقية والمللية في المجتمع المصري، من هنا تصبح هذه المعلومات جمالية تشف عن منظور الأنثى الذي يعمد الراوي إلى كبته فيطل علينا رغما عنه ليقدم رؤية إبداعية بليغة للموقف.

وحسبنا أن نختار من فيض المعلومات التاريخية الأخرى مشهدين أحدهما يجلو بؤرة الرواية ويركز دلالتها والآخر يكاد يطمسها بالتشتت المخلِ. يروي الناظر: "قبل شهور من حفل افتتاح قناة السويس شارك إسماعيل في المعرض الدولي الذي أقيم في باريس، نزل في قصر أقيم داخل الجناح المصري، فكان هو بحاشيته وزوّاره جزءا من العرض والمعروضات... وفي المقابل شاركت أوجيني في معرض القاهرة (يقصد افتتاح قناة السويس) حيث أقام لها إسماعيل قصرا

واجهته أندلسية، وجعل الأجنحة المخصصة لها صورة طبق الأصل من أجنحتها في قصر التويلري في فرنسا. ويحكي أنه عند وداعها قدم لها هدية مبولة لغرفة النوم مصنوعة من الذهب الخالص تتصدرها ياقوتة حمراء، وعلى المبولة نقش باللغة الفرنسية يقول "عينى ستظل معجبة بك إلى الأبد" ولا نعلم على وجه الدقة إن كان الخديوي قد قدم هذه المبولة إلى الإمبراطورة، أم أنها نكتة من اختلاق بعض الحرافيش، أو شائعة مصدرها حريم إسماعيل، أشاعتها من باب الكيد زوجاته ومحظياته وجواريهن".

مثل هذه المادة الحكائية لصيقة بالمشروع الأول للرواية في جلاء ما زعمه إسماعيل من أنه سيجعل مصر قطعة من أوربا والذي لم يستغرق الحديث عنه سوى صفحات معدودة في العمل المنجز الذي تشتتت أبعاده بالاستطرادات والمعلومات التاريخية القيمة، لكنها غير ملائمة للرواية، وإن كان بعضها يعدّ اكتشافا حقيقيا، مثل ما تنقله الكاتبة عن المقريزي حول تمثال "إيزيس" الذي كان يقوم في مصر العتيقة ويعتبر الحاجز الذي يمنع ماء النيل عن اجتياح مصر، وكان العوامّ يعدونها سريّة أبي الهول الذي يقوم بدوره عن منع الرمال عن طمس معالم مصر، هذا التمثال الذي هدّم عام ١٣١١م بحثا عن كنز تحته، وهي إشارة بالغة الأهمية لكن لا دلالة لها في سياق رواية بعيدة عنها في الزمان والموضوع، غير أن شهوة البحث والضنّ بالمعلومات التي يعثر عليها غلبت على الكاتبة وهي تسطّر صفحاتها الساخنة من مصير مصر في عيني باحث مقعد ومستلب يحمل هموم الدنيا كلها على قرنيه.

الناس في كفر عسكر

بهذا العنوان نشر الأديب أحمد الشيخ روايته الأولى المكثفة عن النسيج الإنساني والاجتماعي والقيمى للقرية المصرية عام ١٩٧٩م، ووضع لها عنوانا فرعيا هو "أولاد عوف"، ووزعها على صوتين، أحدهما "حسن عوف" من الجيل الأوسط، والثاني " صالح عوف "، وقد أطلق المؤلف العنان للصوت الراوي كي يجسد الأحداث ويبلور المشاعر، ويقطر الرؤية التي يقدمها من خلال تقنية شبيهة بتيار الوعي من حيث الوظائف الجمالية والسردية، وإن اختلفت عنها بارتفاع منسوب الوعي فيها وتدفق الكلام بشكل منظم وواضح، وقد أتبع أحمد الشيخ روايته تلك بعمل آخر متصل به بشكل حميم هو "حكاية شوق" التي نشرت عام ١٩٩١م واستكمل فيها الصورة من منظور ثالث بعد أن انتقل إلى مناخ مخالف في روايته "النبش في الدماغ" وكذلك مجموعاته القصصية الأخرى، ولكي ندرك ملامح العالم الذي يهدف أحمد الشيخ إلى تمثيله في كفر عسكر نستحضر تقديمه لهذا الإهداء الدال:

"لمصر المستقبل، والناس، ولروح أمي الراقدة في مدفن ضيق وسط مدافن قرية في أحضان الدلتا، نمش له مسافة في الأرض المزروعة ونفكر في الموت، نقرأ لها الفاتحة، ونشكو لروحها همومنا والزمن الصعب، نرتاح نتجدد، ويزيد في قلوبنا الإيمان، نفكر في المستقبل، ونصدق نيتشه في كلامه عن العود الأبدي، ونصدق أوراق البردي ونصوص الأهرامات، نتأكد أن بلدنا قديمة وخالدة، موجودة وصاحية في عيون الناس".

ولكي ندرك أبعاد هذه الرؤية الكونية لابد لنا أن نتذكر تاريخ كتابتها، بعد النكسة وقبل أكتوبر، إبان احتدام الصراع العسكري، وفي أوج بعث الروح المصري واستنفاره لمقاومة الشعور بالانسحاق تحت وطأة المعركة الأولى واستجماعها للهمة لخوض الجولة الثانية التي كانت قد بدأت بحرب الاستنزاف، في هذا المناخ يستلهم أحمد الشيخ نبوءة الحكيم في "عودة الروح"

ويستخدم عنوان صلاح عبد الصبور في ديوانه الأول "الناس في بلادي" كي يقدم رواية مفعمة بالنبرة السياسية العالية، ومضمخة بالحس التاريخي والاجتماعي والإنساني، لأبناء الشعب البسطاء النازحين إلى المدينة، النازفين دم قلبهم على حال القرية التي هجروها، وما يسكنها من بؤس وحقد وكراهية تدمغ مصائر أهلها وأقدارهم، ولم تكن تقنية "تيار الوعي الواعي" —لو صحت هذه التسمية— هي المغامرة الفنية الوحيدة التي اجترحها أحمد الشيخ في هذه الرواية، بل قام بتجريب صناعة ضفيرة زمنية، مربكة للقارئ ومثيرة لانتباهه، يتجاور فيها أول الزمن مع نهايته على التوالي، ليفجر ما ينجم عن ذلك من مفارقات بليغة، عندما يمضي السرد بالتناوب بين أيام الصبا الباكر والشيخوخة الطاعنة لحسن عوف، أي أنه أخذ يجدل الأحداث بعد أن قفز بها إلى النهايات، ليوفق بين أطرافها البعيدة في انخطافة واحدة، إنه يبدأ مثلا برواية حسن عوف عن هجرته المبكرة، بصحبة شقيقه الأكبر عبد الحميد، بعد معركة حامية الوطيس مع شبح أبيه وعصاه الجبارة "كان مرسوما في دماغي بعوده المفرود الفحل، ونظراته الحادة اللهيبة، وصوته القاطع الغليظ، وشموخه الذي أخافني كلما رأيته في قبضته وكأنه سوف يخبطني به فوق أم رأسي، ورغم أنه كان ينزل فوق رؤوس أخرى في المعركة فيسحقها فإنه قال لي مرة وهو ينظر إليّ بعينين ساكنتين، وكأنه يمنحني هدية العمر في لحظة قيلولة صافية : "ولما أكون زعلان والشمروخ في إيدي ياوله اتاوى من قصادي ". هاجر الأخوان من القرية إلى القاهرة هربا من هذه البطولات الزائفة، وصراعات القوى في القرية المحزونة، حيث جاور عبد الحميد في الأزهر، لكنه لم يلبث أن خر صريعا تحت أقدام الجند الإنجليز في صراع أعظم خلال ثورة ١٩، عقب ذلك مباشرة تنهمر خواطر حسن وهو في شيخوخته العليا إثر الخبر الذي وصله بفقد ابنه "وخبرك يا سيد نزل عليّ كهمّ الموت الذي لا يحتمل بعد أن نفذ السهم، وكان صعبا عليّ أن أصدق، صالح بعث الخبر" احضر لوفاة السيد "لا أدرى متى ولا كيف وصلت الكفر، أخذوني من يدي وسندوني، وقالوا لي كلاما كثيرا لم أسمعه "وما بين هاتين اللحظتين، وهو ما يستغرق قرابة خمسين عاما يتم تناوبه في بقية الفصول، بشكل يستدعي الانتباه المتوتر من القارئ، حتى يتعود

وتيرة السرد، واستخلاص الدلالات من جديلة الزمن ومفارقات الأحداث، وعندما تلتقي الحلقتان في نهاية الرواية يستقر في وعينا شعور عميق بدورية الحياة في عودها الأبدي عبر مسيرة الأجيال التي لا تنقطع، وهنا يمسك صالح ممثل الجيل التالي، بطرف الخيط ليقدم منظوره للزمن الذي أدركه، والقدر الذي عاشه في صراعه مع الحياة ومع أبيه الذي حرم من صحبته، من أجل التشبث بالأرض وتحقيق الذات في استيلادها. وإذا كانت هناك مجموعة من الصور والوقائع التي تتراءى بأشكال مختلفة في ذاكرة كل من الأب والابن، فإن ما ينفرد به كل منهما أغزر وأقوى، وإن كانت كلها تتواشج لتصنع غابة من الأسماء والمواقف والتفاصيل تؤلف عالما محكوما بالقسوة وخاضعا للعنف والظلم، تبرق فيه لمحات الحب وسط كراهية كثيفة تغلف علاقات الأسر والعائلات الكبرى وحتى داخل البيت الواحد المبني على حكم الهوى وتناقضات الأهواء، ويبدو الخيط السياسي والاجتماعي أبرز مكونات التناقضات التي تزخر بها القرية ولا تخلو منها المدينة التي تعتبر امتدادا ضخما بنسب مختلفة.

الدراما التليفزيونية :

عمد كاتب السيناريو القدير "بشير الديك" والمخرج الكبير "نادر جلال" إلى هذه المادة الغزيرة المتراكبة في مستوياتها التقنية والدلالية، لاستخلاص خيوط مستقيمة من جديلتها المعقدة، وبناء دراما تليفزيونية منها تربو حلقاتها على الثلاثين، دون استرجاعات ولا استبقاقات زمنية، تمضي في نسق متطور ومتآزر، يختزل الفترة الزمنية بشكل لافت، ويحتفظ للجد عبد القادر بعرامته الأسطورية التي جسدها ببراعة فائقة الفنان الكبير صلاح السعدني دون أن يعرضه للتدهور والعمى الذي عصف به في الرواية وقد مارس كاتب السيناريو حقه في التركيز على بعض الأحداث والشخوص دون غيرها، وتوزيعها على حلقات ذات بنى درامية صغرى، واختصار الصفحات الوصفية والشخصيات الثانوية، وتغيير الهيكل العام للرواية، وأهم من ذلك ترجمة أسلوبها السردي إلى لغة الصور المتحركة والامتثال لمقتضياتها التقنية في التعبير مع حركة الكاميرا ولا زواياها الموضوعية، وقد حاول السيناريست الإبقاء على بعض المشاهد

ولحظات السرد بصوت الراوي للإشارة إلى الأبعاد التاريخية للأحداث وأصدائها الوجدانية في نفوس المتلقين، كما بث الحياة في بعض المواقف التي تأتي مقتضبة موجزة في الرواية، وابتكر بعضها الآخر مثل مشهد طلاق شوق من حسن وتسليم الطفل سيد إلى أبيه، ومثل مشهد الانقضاض على الجمعية التعاونية لحصول الفلاحين على حقوقهم في السماد وغيره ومنع التلاعب، وكل هذا طبيعي ومألوف في إطار تحويل الأعمال الأدبية إلى فنون الصورة من سينما ودراما تليفزيونية، ومن أجل ذلك كان نجيب محفوظ لا يتدخل في الصياغات التي تقدم لروايته، ويعتبر المخرجين وكتاب السيناريو هم المؤلفون الحقيقيون للأفلام والأعمال الدرامية، وهم المسئولون عن التغييرات التي يجرونها على أبنيتها الصغرى والكبرى ودلالاتها الجديدة المكتسبة في الإطار الفني المستحدث.

ولكن ما حدث في دراما كفر عسكر يتجاوز هذا الإطار المألوف ليقدم سابقة جديدة في إعادة التأليف أو المشاركة في صنعه، فبشير الديك قد نقل شخصية ثانوية من رواية أخرى للكاتب ذاته وهي "فطوم" عمة شوق الواردة في "حكاية شوق" وجعلها محور كفر عسكر الذي ترتكز عليه كل الأحداث تقريبا، وقد جسدتها بمهارة بالغة الفنانة المبدعة "دلال عبد العزيز" التي قامت بإحداث التوازن الدرامي بين عائلتي شلبي وعوف، ومنحها قدرا فائقا من الشباب الدائم، فمع أنها تمثل الطرف المناوئ للجد عبد القادر، حيث تذوب فيه عشقا وتموت كرها ورغبة حارقة في الانتقام، فهي تمثل كيد النساء الذي يحيط بجميع الأحداث ويحركها، بما يتجاوز طاقة أي نموذج بشرى معتاد، فهي التي تنصب الفخاخ لرجال أولاد عوف، حيث تقيم "الكازينو" بخمره وراقصاته لاستنزافهم وإحكام السيطرة على مصائرهم، وتدبر سلسلة من المؤامرات المحكمة لتدميرهم والاستيلاء على أرضهم بعد أن تفشل في زيجاتها المتعددة.

وإذا كانت البداية – بالنسبة للرواية المكتوبة، هي التي حددت استراتيجية دلالتها كما أشرنا فإن النهاية في الدراما التليفزيونية هي التي تقوم بذلك، لأن النتيجة المترتبة على الأحداث هي التي تمثل المستقبل الذي تسبح الدراما نحوه، ومع أن مصرع "سيد" على يد مجهول في الرواية يمثل ذروة أحداثها

والبؤرة التي تلتقي فيها حياة حسن عوف فإنه لا يظل كذلك في الدراما التليفزيونية بل يصبح مجرد ضحية أخرى للعمة "فطوم" التي تتجمع في شخصيتها كل الخيوط المأساوية، ومن هنا يصبح المشهد الذروة هو مصرع "فطوم" ذاتها على يد شوق بنت أخيها، وقد برع "بشير الديك" في صياغة هذا الموقف المسنون، إذ جعل معاناة شوق من عمتها تتراكم بمرور الزمن، فهي التي أصرت على طلاقها ممن تحب وأمرتها أن تسلم له طفلها الرضيع وهي ذاهلة، وهي التي زوجتها قسرا ممن لا تهواه، وهي التي رأتها تشتهي بطريقة شهوانية فحولة الجد عبد القادر وتقسو بشدة على أبيها عبد الستار بعد أن رفض الامتثال لها في استدراج عبد القادر إلى منزلها، وترفض المشاركة في مأتمه عقابا له، وهي التي أحكمت غواية برهومة، زين شباب أولاد عوف، حتى سقط في المرض واستدرجته لرهن الأرض مقابل ديون الفساد، وهي التي دبرت مزاد بيع الأرض المرهونة وحرقت وكالة التاجر الذي كان سيسعف الحاج عبد القادر لفك الرهينة، ويبدو أنها تتوج كل هذه المكائد الشريرة بتدبير مصرع ولدها سيد لمجرد سعيه في استرداد الأرض، كل هذه الأحداث يبتكرها كاتب السيناريو كي يصل إلى ذروة المأساة في لحظة احتضان شوق لعمتها تلبية لندائها بأنها مثل ابنتها، ثم غرس السكين في قلبها انتقاما لهذا التاريخ الطويل من الكيد والشرور، وهنا لا يصبح "بشير الديك" مجرد كاتب لسيناريو دراما أولاد عسكر، وإنما مشارك في تأليفها إلى جانب المخرج والمؤلف الأول.

وأيا ما كان الأمر بالنسبة لهذه الدراما القوية فإنها تشير إلى أن الأعمال المأخوذة من أصول أدبية تلتزم بأبنيتها الفنية كلما أشبعت حاجة الترجمة إلى لغة الصورة الجديدة، وتترك المجال مفتوحا لحرية كتاب السيناريو إن كانت مغرقة في أدبيتها، غير أنها تضمن للأعمال المأخوذة عنها نفحات من الروح الملحمي وقبسات من وهج الإبداع لا يخطئ المشاهد في الإحساس بهما عندما تنضح الدراما بالأبعاد الإنسانية أمامه.

قاسم أمين والدراما التاريخية

أمطرنا رمضان هذا العام بسيل زاخر من الأعمال الدرامية التليفزيونية، ولست أدرى لماذا تتركز خطوط الإنتاج كلها لتصب في شهر واحد فحسب، بينما تكاد تجف الشاشة الصغيرة بقية الشهور، وكأن الدراما أصبحت مثل الأطعمة المكدسة على مائدة رمضان وهو شهر الصيام. وأحسب أن من الضرورى إعادة توزيع خارطة الإنتاج، ومعظمه تتولاه المؤسسات العامة، ليتوالى على مدار السنة، مع اختصاص رمضان بالدراما الدينية الملائمة لطبيعته الروحية مع عقلنتها؛ كي لا نظلم الأعمال الجيدة المزدحمة، ونملك الفضاء الزمني والحيوي الكافي لتمثلها والاستمتاع بطيوبها، متفادين ما ينجم من سوء التوزيع من تشتت وعجلة.

وربما كانت الدراما التاريخية والاجتماعية هي التي استأثرت باهتمام المشاهدين هذا العام، وأيقظت حسهم النقدي بالتعليق والمقارنة، وقد تباينت مستوياتها بشكل بارز. ويتعين عليّ حتى لا أنجرف في تيار التشتت بدوري أن أصطفي واحدة منها فحسب، أدير حولها تأملاتي النقدية، وحينئذ لا أتردد في اختيار "قاسم أمين"؛ لأنها تثير مفارقة تاريخية كبرى تستحق التحليل، حيث كانت إشكالية تحرير المرأة صدمة ملتقى القرنين الماضيين في المجتمع المصري والعربي منذ مائة عام، ولا زالت مشكلة الردة الموهومة في هذا الإنجاز الحضاري بتحرر المرأة تمثل سراب الرجعية وحلمها في أولوية زائفة لا تدرك شروط التطور التاريخي ولا تحديات المراحل الحضارية التي ينبغي علينا أن نقطعها في سباق العلم والفكر والإبداع.

تخييل الواقع التاريخي:

ومع أن دراما "قاسم أمين" التي كتبها بجهد فائق الأديب الكبير "محمد السيد عيد" وأخرجتها بإخلاص واضح المبدعة "إنعام محمد علي" قد راجع مادتها التاريخية بإمعان شيخ المؤرخين المعاصرين الدكتور "يونان لبيب رزق"، فإن علينا أن نتذكر المبدأ الأساسي الذي التزمت به الرواية التاريخية، وما زال على بناتها في السينما والتليفزيون احترام تقاليده، وهو محاولة بعث الفترة الماضية بكل حيويتها وإطلاق حرية الخيال في تلوينها مع عدم الاعتداء على ما استقر في الذاكرة من أحداثها الكبرى. وتظل مساحة التخييل شاملة للتفاصيل، وقادرة على إعادة الاكتشاف والتأويل؛ لأن قانون الإمكان والاحتمال الذي سنه أرسطو للدراما ما زال فاعلا في تحديد شروطها، فليس من الحتمي توثيق الحوادث في الفن، بل يكفي أن تخضع للمنطق والاحتمال، ويصبح دور الخيال الخلاق هو ابتكار الأحداث والشخوص والحوارات التي تكشف منطق النتائج التاريخية المعروفة وتجلو أسبابها العميقة بما لم يكن واضحا في المدارك في حينها.

والحق أن محمد السيد عيد قد ملأ صبا قاسم أمين وشبابه بمشاهد مبتكرة غير مجافية لطبيعة الحياة في عصره، وإن كانت لم ترد في سيرته، تعل من دعوته لتحرير المرأة نتاجا طبيعيا لمعاناته الشخصية والعائلية وتجاربه الحيوية في علاقاته اليومية. ومعاينته لوضع المرأة في المجتمع الفرنسي والنتائج المترتبة على تحررها، مما كان موضوع مناقشات فكرية عند رفاعة الطهطاوي قبله بنصف قرن، لكن هالة من المثالية التي لا تخطئ أسبغها المؤلف على نموذجه، وجعلته ينطق في كل موقف بآيات من القرآن الكريم والأحاديث النبوية تجافي طبيعة نشأته وتربيته مع أنها متسقة مع خطابه في التأليف؛ ذلك لأن حياة البشر الواقعية ليست صورة من كتبهم، وليست بريئة من الزلل والغواية. وأعتقد أن هذه نقطة ضعف أساسية في كل الأعمال التاريخية الناجحة لدينا، وهي ضعف الحس النقدي للذات، ونحن مولعون بأن نجعل من شخوص الماضي الشهيرة مثلا عليا، وننفي عنهم أي إمكانية للخطأ والخطيئة بما

يحيلهم إلى أساطير غير حقيقية. وعندما تفادى الصديق الأستاذ "محفوظ عبد الرحمن" أية إشارة تخدش قداسة ذكرى "أم كلثوم" قدم لنا نموذجا رائعا لكنه زائف قليلا؛ لأن عظمة البشر تكمن في أن يظلوا بشرا ولا يتحولون إلى قديسين وملائكة. وليست لقاسم أمين في الوجدان المصري مثل هذه الحصانة، فأنصاره من التنويريين يدركون أهمية دعوته وإنسانيتها، ولو كان مؤلفنا مثلا قد أقام علاقة غرامية بينه وبين الجارية الحسناء التي أهديت لأبيه -وكانت أولّ فتاة غريبة جميلة يراها- لما كان في ذلك خروج على الدين أو الأخلاق التي كانت تسمح بمثل هذه العلاقات في البيوت التي تعج بالجواري ومناورات العشق وصراعات الأجيال، لكن المؤلف أصرّ على أن يصوره ملاكا يرد لهفتها عليه بالتجاهل ويحوّلها إلى أخته ويدّخر هذه المغامرة لزوجها في المستقبل "خضر باشا". ودعك من أنه حرّم على قاسم أمين تقبيل صديقته الفرنسية مع أنه جعلها خطيبته ومشروع زوجته، مخالفا مناخ الحياة الفرنسية في حينها كي يحافظ على هذه الصورة المثالية، وطبع علاقته بوسيلة التي قضت على زهرة شبابه وثروته في الواقع بطابع مثالي، متوهما أنه بذلك يعزز مصداقية دعوته للتحرير وبراءته من الشبهات. بينما يحرمه في حقيقة الأمر من الدافع الوجداني العميق لتحرير المرأة تطلعا إلى تحرير الرجل وإشباع حسّه الجمالي بطريقة نبيلة ومشروعة. خاصة لأن الأعمال الفنية لا تكتفي بتمثيل ظواهر الناس وما يبدون عليه، بقدر ما تعني بكشف دواخلهم ونزعاتهم الإنسانية الأصيلة.

تعدد الأقطاب:

هناك ظاهرة لافتة في دراما "قاسم أمين" هي تعدد الأقطاب، وتنازع البطولة بين صاحب العمل الأساسي وكوكبة أخرى، منها من يتفوق عليه في الدور التاريخي والتأثير في الحياة العامة؛ مما يهدد تفرده بالضوء والتركيز والاستقطاب، وإذا كانت هناك شخصيات يمكن اعتبارها زائرة في العمل مثل: عرابي والأفغاني ومصطفى كامل وعبد الله النديم لا تجور على الاستقطاب اللازم فنيا لقاسم أمين فإن شخصيتين مثل الإمام محمد عبده والزعيم سعد زغلول قد سرقتا الكاميرا منه وهمشته في كثير من الأحيان؛ خاصة لأن حياتهما

مفعمة بالأحداث والأحاديث؛ مما جعل المؤلف ينساق إلى تسليط الضوء عليهما- لا باعتبارهما عاكسين لمواقف الشخصية المحورية - وإنما لأهميتهما الذاتية. الأمر الذي يخل بإيقاع العمل الدرامي وضرورات تكثيف البؤرة فيه. فأحداث حياة الشيخ محمد عبده مثلا ونفيه ومجالسه في بيروت وزواجه لا علاقة لها بقاسم أمين، وقصة غراميات سعد زغلول الإشكالية بالأميرة نازلي فاضل لا صلة لها بحياة قاسم أمين، خاصة لأن سعد الزعيم ليس هو الذي أحبها تاريخيا، وإنما ابن أخيه المسمى سعد كذلك؛ مما يجعل الاستطراد إليها مخلا بمبدأ الاقتصاد في الدراما من ناحية، وخطرا على محور السيرة من ناحية أخرى. صحيح أنهم جميعا يحتلون رقعة عريضة في الحياة المصرية العامة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين، لكن الدراما تحولت بذلك إلى أن أصبحت "عصر قاسم أمين"، بل ربما كان الأولى أن تسمى "عصر محمد عبده" أو "شباب سعد زغلول"، الأمر الذي لا يجعل من وفاة الإمام ومن بعده قاسم أمين نهاية طبيعية لها، بل سيظل المشاهد بحاجة إلى متابعة الأحداث حتى وفاة سعد في آخر العقد الثالث.

ومع أني أدرك خطورة الإغراء الذي خايل محمد السيد عيد لعرض هذه النماذج الكبرى في الحياة المصرية ابتداء من الأفغاني حتى فتحي زغلول، لكن مزاحمة هؤلاء كلهم وتفوق بعضهم أحيانا على صاحب السيرة أصاب إيقاع الدراما بالخلل، وركز اهتمام المشاهدين على شبكة العلاقات القائمة بينهم، بينما لا تسعفنا المصادر التاريخية في تصور ارتباط مصائرهم الشخصية بهذه الطريقة، فمن المتداول في كتب التراجم أن قاسم أمين لم يتعرف على سعد زغلول إلا وهو وكيل للنائب العام عندما اصطدمت عربته بمظاهرة يقودها الزعيم الشاب، وأنه لم يذهب إلى صالون نازلي إلا بعد نشره الرد على الدوق الفرنسي "دراكور" في طعنه على أخلاق المصريين وتعريضه بالسفور، فغضبت الأميرة نازلي وظنت أنه يهاجمها، فاحتال سعد زغلول -كما يروى الشيخ عبد العزيز البشري- حتى جمعه بها في مجلسها، ورآها سافرة تناقش محمد عبده وعلي يوسف وعبد الكريم سلمان والمويلحي وغيرهم مناقشة علمية مهذبة.

المشكلة في كتابة الدراما التاريخية عندنا أنها تميل إلى استثمار الهالة

العاطفية المتراكمة حول بعض الأسماء والأحداث بطريقة فجة ومباشرة ومكرورة، وقد بدأت هذه الدراما بمسح شامل للثورة العرابية، وغير المؤلف من وظيفة أمين باشا والد قاسم الذي جاء إلى مصر للإقامة بها دون أن يتولى أى منصب عسكرى ليجعله ضمن العسكريين الأتراك المستأثرين بخيرات مصر، وإن كانت أبوته لقاسم أمين قد جعلته مختلفا عنهم. المهم أن تشمل الدراما على أحداث ثورة عرابى حتى لو لم يشهدها قاسم أمين، ولو ركز المؤلف على إثراء النسيج الاجتماعى والحضارى بالتفاصيل الدقيقة للحياة وهي تتفتح على ورود العصر الحديث وأخفت الصوت السياسى الجهير؛ لكان أقرب إلى تجسيد دور قاسم أمين الحقيقي، ففي هذه الفترة كان يتم تحديث مصر بصراع خفي وأغراض متناقضة لإخراجها من عباءة الخلافة التركية وتمصير قضية تحررها من النفوذ الاقتصادي ثم الاحتلال العسكري للأجانب. وإقامة مجموعة من البنى والتيارات الاجتماعية والأسس الفكرية لنهضة وطن يكتشف ذاته ويعثر على نبرته ويستنفر كل طاقاته. هذا الغليان الداخلي في نسيج المجتمع وهو يتشقق في طبقاته السطحية الصلبة ليستقبل أنماط الحياة والعلاقات الجديدة المتمثلة في مد السكك الحديدية وتخطيط المدن وكيفية استقبال المكتشفات العلمية والمنجزات الحضارية الجديدة، كل هذا كان أولى بحشو الدراما التاريخية الاجتماعية من قصص الثورات والمظاهرات وسير الزعماء المشهورين. ولست أقلل من الجهد المبدع الذي بذله المؤلف وجسدته كوكبة الفنانين في تقديم صورة هذه الفترة، لكن الإسراف في توزيع الأدوار على الشخصيات التاريخية الشهيرة ظللت دور قاسم أمين الذي لم يكن يملك تمكن محمد عبده الفلسفي والفقهي ولا "كاريزما" سعد زغلول القائد.

والطريف أن المؤلف يقع في بعض الهنات اليسيرة التي كان بوسعه أن ينتبه إليها ويتفادها، فهو يجعل الشيخ محمد عبده مثلا ينشد وهو في بيروت عام ١٨٨٧م بيتا من الشعر لم يكتبه شوقي إلا بعد ذلك بأربعين عاما في مسرحية مجنون ليلى وهو يقول:

قد يهون العمر إلا ساعة وتهون الأرض إلا موضعا

اللغة والشعار:

هناك مشاهد كثيرة في الدراما تدور في فرنسا وفي القصور والصالونات المصرية المتفرنسة، مما يمثل مشكلة في لغة الخطاب، وقد عمد فريق العمل إلى الاجتهاد في الحديث بما يستطيعون من عربية وفرنسية ركيكة ومزجوا بينهما في بعض الأحيان. ولجأت المخرجة إلى الترجمة المكتوبة على الشاشة أحيانا لصعوبتها - بالنسبة للجمهور الذي ترتفع فيه نسبة الأمية - لنقل معنى الحوار. وأعتقد أن معالجة هذه المشكلة الدقيقة لم تكن موفقة في كثير الأحيان؛ خاصة عندما تنطق فرنسيا قحا -مثل عميد الكلية الذي لم يكن مستشرقا- وأفراد أسرة فرنسية عادية بعربية مكسرة، وإذا أخذنا في الاعتبار أن اللغة جزء من السياق التداولي، وأن المشاهد يعرف الشخصيات وما يتناسب معها من مستويات لغوية فنحن بحاجة لابتكار أمثل يحافظ على أفق الشخصيات ولا يخرج عما يتوقع منها، وربما كان إنطاقها بلغتها الأصلية مع التخفيض التدريجي لارتفاع الصوت حتى يتلاشى وبروز صوت آخر بترجمة منطوقة -بلغة فصحى- مع اختلاف حركة الشفاه لتغير التزامن كي يتشبك الحديث مع المحاور الأصلي، بما يمكن المشاهد مع متابعة السياق وفهمه دون حاجة إلى القراءة ودون تعريب الشخصيات التي لا تقبل ذلك، وتلعب فصاحة الترجمة دورها في تذكير المشاهد بأنه يسمع ترجمة لما يقال بلغة مختلفة.

وإذا كان هناك العديد من القضايا الفنية والفكرية التي تثيرها هذه الدراما الخصبة الثرية، مما لا يتسع المجال للإشارة إليها فإني أكتفي بذكر أمرين هامين؛ أحدهما هو جمال الافتتاحية الغنائية التي وضع ألحانها الموسيقار عمار الشريعي وكلماتها الشاعر الكبير سيد حجاب وشدت فيها أصالة بقيم الحق والحرية والعدل والمساواة، وهي منظومة القيم التي سعى قاسم أمين وأبناء جيله لإثراء الحياة المصرية والعربية بها، كما لا يسعني أن أغفل التنويه بالجهد الخلاق الذي قامت به المخرجة المؤمنة برسالة التحرير إنعام محمد علي في قيادتها الماهرة لأوركسترا العرض الدرامي ورؤيتها التقدمية لدور المرأة وإتاحة الفرصة لكوكبة الممثلين المبدعين، خاصة كمال أبو رية وميرنا المتعددة المواهب وماجدة الخطيب وبقية الفريق اللامع لإمتاع المشاهدين بواحدة من أفضل الأعمال الدرامية لهذا الموسم الخصيب.

محمد المخزنجي يعزف على أوتار الماء

هو مبدع دقيق وباهر، توهمت يوم أن قرأت له منذ قرابة عقدين من الزمان مجموعته القصصية "الموت يضحك" أنه يعيد سيرة يوسف إدريس في هجر الطب وعشق القصة الغاوية، لكنه لم يلبث أن وقع في غواية أنكى وأفدح، ترك مصر، وطار على أجنحة مجلة العربي الكويتية إلى مختلف بقاع المعمورة شرقا وغربا، وعندما انتثر عطره في الصحافة المصورة الأنيقة، ونجا من تراب القاهرة الرمادي، خشيت أن يضيع اسمه من ذاكرة قرائها المولعين بالنسيان، بحيث لا يصبح مرشحا لملء فراغ العبقري الجامح، الذي طالما صرخ دفاعا عن الحرية والثقافة، حتى لكأن يوسف إدريس قد ارتحل معه مرة أخرى، لكن في إعارة عربية !

غير أني اصطدمت بمجموعته الأخيرة "أوتار الماء" فنبهتني إلى حقيقة بديهية وإن كانت مدهشة؛ لا يمكن للتجارب العظمى أن تتكرر، ولا للشخصيات الفذة أن تستنسخ، فلكل زمان مبدعوه وقاماته، ولا تجوز المقارنات المبنية على مشابه سطحية، خاصة إبان فورة التحولات التي شملت كل شيء. لقد اختمرت تجارب محمد المخزنجي الفنية في مواطن ثقافية عربية وعالمية مغايرة لمن قبله، وعثر على إيقاعاته المميزة وهو يعزف على الوتر الإنساني بكل عذوبته وصفائه، وما جعله يحقق درجة عالية من شعرية السرد ليس شبهه بيوسف إدريس، بل اختلافه الجذري عنه، فلم تعد حروب الأيديولوجيا هي منطلق كتابة اليوم، ولا مناوشة السلطة والاحتماء بها تارة والتربص بها تارة أخرى هي ما يصنع قامات المبدعين الكبار، انقضى عهد السرديات الجماعية الكبرى في تاريخ الثقافة ودخلت إلى منطقة الفولكلور، وأصبح على كل فنان أن يصنع عالمه ورؤيته، ويبتكر منظوره للحياة وتصوره للمستقبل بمعزل عما يريده الآخرون منه.

الشعور بالاكتمال:

كثيرا ما أجدني عند قراءة مجموعة قصصية مدفوعا إلى التماس الخطوط الواصلة بينها، متمنيا اندماجها في نسيج روائي متعدد الشرائح. لأن كل قطعة منها لا تشبع إحساس القارئ باستدارتها واكتمالها واستقلالها عما يحفّ بها من أجزاء، عندئذ يدرك أن صاحبها لا يمتلك موهبة الخراط المحترف، ولا يعرف كيف يكوّر مخلوقاته التامة بنعومة كافية. لأن سر القصة القصيرة أنها تولد مكتملة، كالطفلة التي لا تحتاج إلى مزيد من الأعضاء، لا يمكن مطها أو اختزالها أو إدماجها في مخلوق آخر. قليل جدا من كتاب السرد من يحقق هذا الشرط الجمالي المؤسس للقصة القصيرة، ومنهم كاتبنا الموهوب. فمجموعة "أوتار الماء" تضم عشر قطع لا تتداخل ولا تتخارج، كأنها مجرّة فلكية من النجوم الصغيرة المتناغمة، لكل منها تجربته وتقنياته ودلالته. ربما كانت مفارقة الربط بين الأطراف المتباعدة هي التي تعطى مسحة رهيفة من الاتساق على منظومتها الكلية، أو كان البحث عن الظواهر اللامرئية وشغف السؤال عن السر الكامن خلف الخوارق هو التيار الدافئ الذي يجعلها ذات حرارة حميمة متقاربة، لكن كلا منها يظل ثمرة شهية، لها نكهتها الخاصة، تبث في روحك شعورا بالاكتمال بعد قراءتها، يدعوك إلى التريث في مطالعة غيرها حتى تستجمع قدرتك على بداية شيء جديد.

ولنأخذ مثالا على ذلك قصته الأولى "تلك الحياة الفاتنة" التي يخاطب فيها الراوي قرينته، بعد رؤيته لحادثة صغيرة، دهست فيها السيارة قطة، فرآها مكوّمة تحت العجل، ورآها في اللحظة ذاتها تفر ناجية، يقول "أعرف يا سكني أن أحدا لن يصدقني مثلك، وأعرف أن تصديقك لي ليس مماشاة مجنون تحبينه، لكنه تصديق شريكك في الإيمان بأن الكون من حولنا مليء بالمدهشات التي لم نعرف قوانينها، فنسميها معجزات أو خوارق، وأعرف أنك طيبة إلى درجة الفرح بكل معجزة شجية، لهذا لن أخون طيبتك تلك، وسأبسط بين يديك بأمانة تفسيري لتلك الرؤية التي تكشفت لي وأنا في الطريق إليك، بعد

نجاتك من الموت مرتين، مرة من النزيف الداخلي ومرة من الجراحة الكبرى التي استأصلوا فيها جزءا من داخلك.. بقوانين عالمنا المحسوس يا سكني اندفعت القطة فدهستها عجلات السيارة، لكن بحسابات الروح وبما كانت فيه من فرح اللعب، ثم في مواجهة المباغتة الخئون للخطر الداهم، قفزت قفزة الحياة في وجه الموت فنجت." ويربط الفنان هذه الرؤية المزدوجة للزمن وللأشياء بما يراه في نهر الشارع من أناس دهستهم الحياة مرتين، لكنهم انتفضوا كي يواصلوا المسير، مما يقدم لمحة بارقة من حكمة سيرورة الوجود في ظل هذه اللحظة الكاشفة، وإذا كانت هذه دلالة القصة فإن مشهدها الوصفي وسطورها التحليلية وما تعبق به من عطر المشاعر، وحركة الالتفاتات، وحيوية المواقف، تجعل لقراءتها متعة لا تغني عنها هذه الفقرات المفصولة عن سياقها الدافق.

حقيبة بلون الشفق:

في هذه القصة الأخرى يطلعنا المخزنجي على بعض أسراره الإبداعية، عندما توقف في متحف" تشيخوف" بروسيا أمام "خزانة نحيلة من خشب البلوط، لها واجهة كاملة من البللور الصافي، وما أن نظرت إلى الرف الأوسط حتى.. انذهلت. تسمرت أمام الخزانة التي كان يستعملها تشيخوف لحفظ أدواته الطبية، محدقا جاحظ العينين.. كانت حقيبة صفراء برتقالية، حقيبة من جلد الغزال يا محمد، تماما تشبه الحقيبة التي حلمت بها منذ ثلاثين سنة، وكانت سببا لصدام جنوني مع أمي المسكينة، وسببا لاكتشاف لعله هو الذي مازال يبقيني على قيد الحياة. إن هذه التزامنات، هذه التوافقات الغامضة بين أشياء متباعدة، هذه التجليات تذهب بلبي "نلاحظ أولا تطابق الراوي مع شخصية القاص في الاسم والمهنة والمشاعر والهموم الشخصية والمهنية، مما يضاعف من شعور القرب الحميم من التجربة الصادقة في هذا الجزء، والممهدة بدورها لتصديق الجزء الأشد وعورة فيها، فالصبي قد ألحّ على أمه أن تقتني له حقيبة من جلد الغزال، فردت علية قائلة "يا سلام، غالي والطلب رخيص.. أول ما يبيض الديك يا ننّ عيني" وبهذه الكلمات تفجرت المشكلة، فقد جن جنون

الصبي، وأخذ يمزق حقائبه مدركا سخرية أمه به، ثم أمسك بالسكين وصعد إلى سطح بيتهم حيث عشة الطيور، كان في العاشرة من عمره حينئذ، أي ثلاث سنوات بعد بداية القدرة على التجريد، كما يقول الراوي، بداية الفصل ما بين التخييلي والحلمي والواقعي، قبل ذلك يتعامل الأطفال مع هذه الأشياء على قدم المساواة. بعدها لا يحدث ذلك إلا في حالة الجنون: "كنت أبكي، أبكي بتوحش وقد قبضت على الديك وأنا راكع وهو بين ركبتي ويدي اليسرى بينما كانت اليمنى ترفع السكين، إما أن يضع البيضة أو أخرجها من داخله. لحظة بدأت هياجي كان ذلك لإدراكي أن أمي تسخر مني. وبعد ذلك أدركت أن بيضة الديك الذهبية التي يضعها مرة في العمر ما هي إلا بيضة الحكايات السحرية، أيقنت أنها حقيقية وموجودة في أحشاء الديك الممسوك بين ركبتيّ ويدي والسكين "ثم يصف تلك اللحظات العجيبة لينتهي منها إلى حالة نورانية خالصة، حيث أخذ الديك يشف وينفش ريشه، ويتألق بألوان زاهية، كأنه قد أصبح من زجاج حيّ ملون" وفي قلب الزيغ اللوني داخله أخذت شمس صغيرة تولد.. تشتعل بلون ذهبي هادئ.. وما أن تحركت أنا حركة يسيرة حتى اختلفت زاوية النظر.. وتبينت دحو هذه الشمس الصفراء.. كانت لحظة مثل السرنمة (!) تلك التي تلت هذا التجلّي. ولم أستطع عبر ثلاثين عاما أن أتذكر، غير أني ذهبت إلى مكان ودفنت فيه هذا السر المتوهج. وبخبرة هذا البعد الغائر من الزمن، بحكمة هذا الموروث اتخذت قراري، فلا بوح ولا بيع.. إنه سرّي، سرّي وحدي".

أما الحقيبة التي ترقد في خزانة "تشيخوف" فإن الراوي على استعداد لأن يقسم أنها الحقيبة ذاتها التي حلم بها يوما، وقاده حلمه إلى اكتشاف ما اكتشف.

"وإنني بمقدار يقيني من وحدة الكون لا أشك لحظة في أن بارقا برق لسبب ما في الوجود، يوم كنت في العاشرة ونقل إلى ذهني الحالم صورة تلك الحقيبة النائمة في خزنة ذات واجهة زجاجية على بعد آلاف الأميال في أقاصي قارة بعيدة". أما القارئ الذي لا يريد تصديق هذه الخوارق العجيبة، فحسبه أن

يفترض قصة لتشيخوف، قرأها هذا الصبي المفتون بالسرد منذ طفولتـه، ولمعت في ذهنه من أوصافها صورة حقيبة جلد الغزال الثمينة حتى يستقر ضميره على سبب معقول.

رنين أوتار الماء:

يبدو أن هذه المجموعة القصصية تتمحور حول الغرائب التي جمعها محمد المخزنجي في جولاته البعيدة. خاصة في أقصى المشرق، وأحالها إلى لحظات إبداعية خارقة، لا تكاد تخلو واحدة منها مما يدهش ويتجاوز حدود العقل ويقف بالراوي على حافة الجنون. ولأنه راو أليف ووديع، فهو دائما يحدث نفسه، أو يحدثك كمخاطب في تخاطر موصول. والقصة التي أعطت المجموعة عنوانها "أوتار الماء" تستحق أن نتريث عندها، لأنها دفعت الكاتب إلى اختيار فقرة من أحد الكتب العلمية، وتصدير المجموعة بها، تدور حول أثر الرنين "الذي ينبعث من أصوات بعض مغنيات الأوبرا "السوبرانو" بالغة النقاء والقوة، ممن يستطعن بأصواتهن تهشيم كؤوس البللور بفعل الرنين، وهو محاولة المادة للاهتزاز توافقا مع موجة صوتية عالية الطاقة، تجعل الزجاج يرج نفسه بعنف حتى يتحول إلى نثار، كيما ينجز هذا التوافق، وكأنه تحول إلى أوتار عديدة يتجاوب كل منها مع موجة الصوت الحافز".

أما القصة فتحكي تفاصيل لقاء عارض بالصدفة، بين الراوي الذي هاجر إلى تخوم المعمورة في كمبوديا على حافة الغابة العذراء التي منحته وحدها السكينة، وعمل دليلا سياحيا لها، كي يدرأ عنها هجوم المتطفلين على مساربها الخفية، ثم يلتقي بعد خمسة عشر عاما بطبيبه الذي عرض عليه حالته في قسم الأمراض النفسية والعصبية بمستشفى المنصورة، والذي لم يتعرف عليه، مما جعله يكتب له رسالة هي هذه القصة، دون أن يختلف شكل الرسالة عن نمط الكتابة القصصية في المجموعة، يقول فيها:

" أتذكرك بشدة، فأنت طبيب من اثنين بين عشرات الأطباء الذين عرضت

عليهم حالتي، ووضعتما احتمالا مختلفا لتفسير الأعراض التي كنت أنا نفسي أظنها بوادر جنون، كانت حالة مدهشة لرجل لا يستحم ولا يغتسل، ويمتنع عن الطعام اكتئابا عندما تمطر، الرجل الذي اعتاد مع انطلاق الماء من صنبور أو أي مصدر آخر أن يسمع بكاء أطفال وعويل نسوة، وانتحاب رجال، وأصوات مبهمة صارخة تتلاحق مفزعة. كلهم شخصوا حالتي ضمن دائرة الفصام، وقالوا عن الأعراض : إنها هلاوس سمعية. وقد سألتني أنت مرة السؤال الذي لم يوجهه لي طبيب آخر: وماذا تظن حالتك؟ كيف يمكن أن تفسرها؟ يومها لم يكن لدي تفسير، لكنني كنت متيقنا أنها ليست هلاوس. إنها أصوات حقيقية أسمعها وإن لم أنجح في تحديد مصدرها آنذاك. لكن خاطرا عابرا أضاء لي فجأة وأحسست أنني أعثر على تفسير لم يقل به أحد، لكنه ينبع من قوانين الفيزياء البسيطة. أنت تعرف أن الصوت موجات من تضاغط وخلخلة في الهواء، وتراكيب تنطلق من حولنا، ولا تختفي أو تتبدد كما يظن معظم الناس ، وأنها طاقة تبقى وتتخذ لها مكامن تتناسب مع قوتها وحيزها المضغوط حتى يتم استدعاؤها.. وهنا لبّ مسألتي، فالماء عندما يخرج مضغوطا بقوة من ثقوب "الدش" الرفيعة أو من مصفاة صنبور الحوض، أو بجذب كتلة الأرض لزخات المطر، الماء في هذه الحالات يغدو كأوتار مشدودة قابلة للاهتزاز بأصغر نسمة هواء، فتستدعي بذبذباتها أصوات الصراخ والبكاء والعويل والنحيب والفزع، يستقبلها سمعي دون بقية خلق الله، لخلل أو ميزة في هذا السمع".

لذلك لم يجد الراوي مكانا يضمن له سكينة النفس وهدوء الأصوات سوى على حافة خليج تايلاند، حيث الغابات المطيرة والنباتات الكثيفة والطيور الطليقة، وبقية قبائل معزولة ومتناثرة تعيش على الفطرة في سلام الغابة. يحيون على جمع الثمار البرية، وصيد السمك من الجداول الشفافة في وهاد الخضرة، عاش بينهم وتزوج إحدى بناتهم، وأخذ ينشد للطبيعة الصافية العذبة، ولما وراءها من أسرار. وهنا تتجلى رؤية محمد المخزنجي الذي برئ من الأيديولوجيا، وأخلص للعلم والفن، واتخذ من الأدب مهجرا يفتح له أسرار خزائن الوجود الإنساني وأعماقه الغائرة، وموسيقاه في تخالفاتها وتوافقاتها التي تهتز لها حركة الحياة البشرية دون أن تتحطم.

عبده جبير في مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان

عبده جبير مبدع مصري متميز، ينشر أعماله القصصية والروائية منذ نهاية السبعينيات على فترات متفاوتة، لكنه اختفى أعواما عديدة في الخليج ذهبت كالعادة بشيء من بريقه وباعدت بينه وبين قرائه، وأورثته نزوعا إلى العزلة والتأمل، والرغبة في التفرغ للكتابة والقدرة عليها. كما تركت في روحه ندوبا غائرة لا يشفيها سوى الحكي. وها هي رواية "مواعيد الذهاب إلى آخر الزمان" التي صدرت مؤخرا تؤذن منذ مطلعها الملحمي بشهوة رواية ما حدث في سنوات "إعادة انتشار" المصريين في بلاد الله، بعد أن ضاقت عليهم الأرض بما رحبت، ولم تستطع خطط التنمية المحبطة أن تكفل لهم العمل المنتج في وطنهم، فلم ير فيهم صاحبنا سوى:

"صورة ذلك الحشد المتلاطم، الخارج من البوابات الكبيرة

لا يعرف إلى أين؟ لا .. ليس إلى سفينة نوح، ولا إلى جنة عدن

ولا إلى بلاد السندباد. لكن إلى المحيط الذي أدى بهم إلى الصحراء.."

غير أن جلال هذا المطلع الشعري الملحمي في روحه لا يلبث أن ينكسر بنغمة نثرية متواضعة، عندما يتساءل في المشهد الأول عن أول من قال: "كم الساعة الآن"، ويروي قصته مع الزمن بطريقة عفوية بسيطة مضادة لهذا المطلع المهيب، مما يجعل الرواية تغمرنا بمناخ التحنان الدافئ، القريب من نكهة السيرة الذاتية، دون ضمان مؤكد بذلك؛ إذ نجد أنفسنا حيال مجموعة من اليوميات والرسائل المسرودة دائما بضمير المتكلم، والموجهة في الأغلب لمخاطبة أنثى، لتكشف المستور من مشاعرها ومواقفها، ولتضيء جوانب حميمة من تجربة الاغتراب داخل البيت العربي، وما تثيره من المفارقات والأوضاع في علاقاته بذاته، وبما يتفاعل في جنباته من أحلام وحيوات. لكن الرواية لا تبرم هذا العقد الافتراضي مع القارئ بأنها سيرة الكاتب. كما أنها لا تثنيه بالقطع،

بل تظل دائما في تلك المنطقة المراوغة بين التخيّل والاعتراف، كما تظل نبرتها السردية العفوية مشدودة إلى المطلع التأملي الواعد بحكاية ملحمة الخروج.

قلق الكتابة:

يمارس عبده جبير في هذه الرواية تقنيات فنية مرهفة لتمثيل ما يمكن أن نسميه قلق الكتابة، باعتباره تجسيدا مصورا لقلق الحياة ذاتها. فهو يريد أن يوهمنا أنه يكتب كما يفكر، بتلقائية وصدق وتشتت، ودون تخطيط مسبق، لأنه مشغول منذ البداية بلغته وأسلوبه، فلا يريد أن يترك نفسه كي يستغرق في حكي عالمه، يختار طريقة الرسائل، لكنه لا يلتزم حرفيا بها، يقرر أن يلعب لعبة الأقنعة بإطلاق أسماء المشاهير على شخصياته، لأنه على حد تعبيره، لا يستطيع البوح بأسمائهم الحقيقية؛ خاصة النساء. ويوحي له اسم عامل البوفيه في الشركة الكويتية التي يعمل بها، وهو "سلمان رشدي" بهذه الفكرة، فيسمي إحدى صديقاته "سعاد حسني"، والأخرى "شريهان"، ويسمي صاحبه "محمود المليجي"، ثم لا يلبث أن يعدل عن ذلك متحدثا عن صديقه الأديب "عادل السيوي" "الذي يكتب روايات صعبة الفهم". والأكثر إثارة من هذه اللعبة أنه يسجل ما يخطر في باله لحظة الكتابة، من ذكريات وكلمات مقتطعة من سياقها، ووجوه عابرة، وإعلانات، ولحظات صادمة للذوق العام يذكر نتفا منها، في الوقت الذي يحاول فيه بناء نموذج حياته المشبعة بالسأم والإحساس بعدم الجدوى في مهجره، حتى لم يعد للزمن لديه قيمة تذكر، يقول مثلا: نسيت أي الأيام هو، ذهبت للعمل فاكتشفت أن اليوم هو الجمعة، لم أعد أذكر الأيام، أليس هذا مناسبا لحالتي؟ حسنا، يبدو الأمر مريحا على أية حال. إن كان الوقت مهما بالنسبة للآخرين، فيكفيني أنا أن أعرف أنني الآن في الليل أو النهار، في الظهيرة أم الضحى، هذا يكفيني ويناسب حالتي، ما الذي يمكن أن أجنيه من معرفة أنني الآن في الساعة السادسة إلا ربعا مثلا؟".

فهو يريد أن يشرح بالتفصيل كل ما عليه حاله من قلق وملل وشعور بالتفاهة، لكنه يستخدم لتصوير ذلك كتابة قلقة، لا تكتمل فيها الجمل دون عدد من النقاط، ولا يتم تمثيل أي مشهد بأكمله، ولا استيفاء الحديث عن أية

شخصية بمفردها، بل يظهر ضيقه من بعض الكلمات التي تفرض نفسها على لغته بحكم القوالب المتوارثة ويسخر منها، ويعجب عندما يسمع مجموعة من الشباب المصريين في المقهى يتحدثون عن ذكرياتهم مع فتياتهم اللواتي تركوهن في البلاد.. القاهرة والمنصورة وغير ذلك، قائلا في رسالته التي لا يبدو لها أول من آخر: "وصدمت يا ليلى، أقصد يا ولاء، حين تأكدت أنهم أيضا مثلي، مغتربون عن مصر، لكنهم يبدون أكثر سعادة، ربما بفعل الزمن، أقصد ربما لأنهم صغار السنّ، والحلم لا زال يراودهم، الحلم أو الوهم، لا يهم، المهم أنهم يعيشون في ظل هذا الشيء الذي فقدته" فندرك حينئذ أن العفوية المقصودة في الكتابة هنا في تقطيع الجمل، وتكرار بعض الكلمات، والتردد في توصيف الأحوال وتحديدها، إنما هي سمات شفوية ينقلها إلى مجال السرد باعتبارها تقنية كاشفة، تتيح للقارئ أن يعيش تجربة المبدع في تفاصيلها وكلماتها على السواء.

في ثياب الرسام:

يقسم عبده جبير روايته إلى أبواب غير متوازية الحجم؛ إذ يكاد يشغل أولها "باب في ثياب الساعات" نصف الرواية، ولا يقتصر على مشكلة الزمن، بل يتناول تفاصيل الحياة اللاذعة في الغربة، ويعرض لمواقف صغيرة تكشف عما فطر عليه الناس من تعصب لثقافاتهم المحلية وانشغال بنزواتهم الشخصية. ويجعل الباب الثاني بعنوان "باب في ثياب الرسام" دون أن تزيد جرعة الحسّ التشكيلي فيه عن غيره، اللهم إلا فيما يتمناه فنيا في مثل قوله: "لو كنت رساما شعبيا، من أولئك الذين يرسمون قصص الحجيج على جدران البيوت، لكنت رفعت الفرشاة عاليا وصورت قصص الخروج، قصة بعد قصة، لأن الصورة هي هكذا: حيث تبدأ المشاهد بقطيع من الذئاب يهاجم البيت في الليل، وهي ذئاب شرسة مزقت أولا أحشاء المواشي والخراف، ثم "اندارت" على الناس الذين خرجوا في خوف بملابس النوم، كما في الزلزال، وأنت نفسك خرجت في "بيجامتك"، وتسميها رحلة الخروج الكبير من كل الموانى والمطارات والمعابر، ولو أنك أردت لرأيتِ الرؤوس المشرئبة والرقاب المعلقة على الصواري،

والأيدي المرفوعة المتشنجة الممتدة لأعلى تهتز كأنها طالعة من مرجل ضخم يغلي فيشعل السماء..".

ولا تلبث هذه الأمنية في تمثيل الواقع رمزيا أن تستحيل إلى كابوس ينتفض منه مستيقظا وهو يعيش نظيره في مهجره بطريقة مجازية، إذ يشهد هناك بدويا عجوزا يصرخ وهو يحاول الفكاك من أفراد أسرته قائلا: "اتركوني أعود إلى الصحراء، أنا البازي، أريد أن أحتضن العراء بكل روحي" لكنهم يعتقدون أن الرجل قد جن من حياة المدنية، فيودعونه مستشفى الأمراض النفسية، غير أن الطبيب يرفض بقاءه لأنه يقول كلاما حكيما في هجاء مجتمعات اليوم " لكن البدوي خلّص أهله من المشاكل على أية حال ومات قهرا، وقد حزنت عليه أنا فعلا، وتمنيت أن أكون في مثل شجاعته لأهتف مثله برغبتي الحقيقية التي تشبه في وجه منها تلك التي طالب بها البدوي، ومات في سبيلها" ومن الشجي أن الراوي لا يتمنى ذلك من قبيل البطولة المجانية، فهو يحلل شعوره برهافة بالغة، ولكنه يصل إلى موقف وجودي يريد فيه أن يجعل لحياته معنى بعد أن غرقت في اليأس والتفاهة.

نماذج الناجين وحيلة الصور:

اعتمادا على مرونة الشكل الروائي، يوظف عبده جبير تقنيات أخرى في روايته، لاستعراض نماذج عديدة من المهاجرين وحيواتهم ومآسيهم خارج دائرة حياة الراوي بمنظورها المحدود، دون أن يجهد نفسه في التماس الوشائج التي تدخلها في نسيج الرواية، فيجعل الباب الثالث بعنوان "يقظة الناجين" والرابع "في ثياب المصور". مستعرضا فيهما قصص مجموعة من العاملين في الكويت، نجوا من حادثتين، إحداهما بالطائرة، مما تعد النجاة منها معجزة، والأخرى من حادثة حافلة، ويوزع الناجين على الرحلتين طبقا لمستوياتهم الاجتماعية، حيث يعمل بعضهم في الصحافة والتدريس بالجامعة والمدارس، والآخرون في مهن بسيطة مثل النجار والحارس والسائق. وهي حكايات كاشفة عن طبيعة العلاقات الاجتماعية، والخصوصيات المميزة لكل مهنة، وما تتيحه من فرص تسليط الضوء على خبايا العمالة المصرية في الخارج. لكنه يبدو كما لو كان قد

جعل الرواية تبتلع مجموعة قصصية كاملة، مكتفية بتقديم خطاطات مركزة لنماذج بشرية دون تحويلها لمخلوقات تتمتع بمساحتها الحيوية وظلالها الجمالية الخاصة. وحيلة الملفات المتصلة بهؤلاء الناجين التي يسلمها له شخص ما لا تقوى على إقامة أي ترابط بينهم أو معهم. ومع أن حوت الرواية تتسع بطنه لكل الأسماك القصصية الصغيرة فالراوي قد تعجّل في استخدام هذه المادة المكثفة، دون تنميتها وإدراجها في منظومة سردية محكمة، ومع أنها تضرب بعمق في أحشاء المجتمع الخليجي فهي لا تركز بؤرتها في نقده، بقدر ما تسلط الضوء على ظاهرة الخروج الكبير وما تضمره من مآسي المهاجرين أنفسهم، فهي نقد للذات قبل هجاء الآخر، وهذه ميزة واضحة في رؤيتها المتوازنة. وهناك بعض الصور الطريفة التي تستوقف القارئ مثل صورة مكتب الأبحاث الذي "تمت برشمته بالشمع الأحمر.. مع ثلاثة وثلاثين مؤسسة خاصة لقيامها بإعداد البحوث العلمية وبيعها للطلاب والدارسين نظير مبالغ طائلة"

على أن كل هذه الصور التي يدرجها الراوي مرقمة في الرواية كان من الممكن استزراعها في جسد العمل بشيء من الخيال الذي يمتلكه الراوي بقوة، لولا أنه يحسب أن هذا التشتت من مظاهر ما بعد الحداثة في الكتابة السردية. وتظل رغبة الراوي في "الذهاب إلى آخر الزمان" تشعل في قلبه الحنين إلى العودة، وصناعة وطنه على هواه؛ حيث يقرر الرحيل فجأة، وينبئ خطيبته السابقة ضحى بأنه يأسف بشدة، حيث "لن تكون لي تلك التي يسمونها الأسرة الصغيرة اللطيفة المكونة من زوجة وطفلين، كما لم يعد في "بالي" سوى أن أبني غرفة من الطين، فيها أقل القليل من الأشياء، وربما اخترت بقعة صغيرة من ضفة النيل الغربية، بالقرب من مدينة إخناتون لتشييدها".

فالراوي في اقتصاده وتقشفه يريد الذهاب إلى آخر المكان بحثا عن آخر الزمان، كما طبق ذلك المؤلف نفسه في معتزله بالفيوم، الأمر الذي يضاف إلى تعزيز نسبة السيرة الذاتية في الرواية وهي تكاد بدورها تكتفي بحجرة واحدة من القص، لكنها تعمرها بطاقة روحية فذة كفيلة بإضاءة العالم من حولنا بما تضمره من صدق وروح إنساني نبيل.

نعيم صبري بين الإغفاءة والصحو

دخل نعيم صبري بيت الرواية من باب الشعر؛ فبعد أن أصدر ثلاثة دواوين ومسرحيتين شعريتين، وجد صوته وعالمه في الروايات السبع التي كتبها بعد ذلك بتواتر سريع ومدهش. وربما كان عشقه العارم لنجيب محفوظ، والتصاقه الشديد بحلقة مريديه الضيقة، عبر سنوات طوال، مظهرًا لتفجر هذا الولع الروائي لديه. فكان انتقاله إلى عالم السرديات إيذانًا بتحول حقيقي في طبيعة تمثله الإبداعي للحياة، فلم يرقص على سلّمٍ الأجناس الأدبية مثلما فعل سواه، بل غيَّر قِبلته بقناعة تامة. وعلى الرغم مما يتراءى لديه أحيانا من لمحات الشوق القديم للشعر، كما سنشير إليه فيما بعد، فإنه قد تلبّس – باقتدار ملحوظ – حالة الحكي الشيِّقة، ووظَّف بمهارة لافتة تقنيات السرد المختلفة، وترك لماء الشعر أن يروي عمومًا مواقفه بالشجن، ويضمِّخ لغته برذاذ من عطر المجاز، الممتزج بعَرَق النثر، خاصة عند سخونة اللحظات المحتدمة في سردياته المطوَّلة.

وتمثل روايته الأخيرة "بين الإغفاءة والصحو" – وقد فرغ من كتابتها كما دوَّن في نهايتها في مايو ٢٠٠٤ – نموذجًا للتيار الواقعي المتجدد، إذ يقبض على حفنة من فتات الحياة اليومية، لصديقين من أوساط الناس، في مصر الخصبة بتنوعها وثرائها البشري، ليحيلها إلى شريط يضجّ بحركة الروح وأشواق الجسد، ونمو مشاعر أبناء الطبقة الوسطى وما يحكم علاقاتهم ومواقفهم من نبل وضعة.

وإذا كان حجم الاهتمام السياسي المباشر محدودًا في الرواية، فإن نفاذها إلى أعماق الوعي المجتمعي بطبيعة التطور، ونشدان التحرر بكل تجلياته، في الديمقراطية الحقيقية والتقدم الحضاري، يكفي لتجسيد صواب توجُّهها التاريخي. خاصة وهي تدور في بيئة مسيحية يتحرك أفرادها بشكل تلقائي

شديد الالتحام بالمحيط الأكبر للمجتمع المصري دون أدنى توتر أو تمايز أو شعور بالاختلاف. مما يجعلها بالغة الصدق في التعبير عن الخميرة الحضارية الأصيلة للمجتمعات الناضجة، ويتيح لها أن تقدم تفاعل التيارات العلمانية والتقليدية بتوافق وانسجام ظاهرين، إذ لا تعمد إلى حجب الاختلافات ولا تزييف الواقع، بل تعرف كيف تضفر منها سبيكة متواشجة متينة، غنية بالتباين في إطار الوحدة الطبيعية.

طزاجة المراهقة:

يختار الروائيون عادة لأعمالهم شخصيات تقاربهم في العمر، حتى يُحكموا رصد أدق التفاصيل عن مشاعرهم ومذاق الحياة في حلوقهم. لكن مهارة المبدع البارع تكمن في قدرته على استحضار العوالم المضادة له في السن والمزاج، دون أن يؤدي ذلك إلى شحوب صوره عنها. ونعيم صبري يبدأ روايته في لحظة حادة مثيرة للتأمل، عندما يصف بطليه شكري ونعيم عقب أداء الأول لواجب العزاء في صديقيهما المشترك عمر، ورفض الثاني بحدَّته وجبروته، ورجله المكسورة، الذهاب إلى العزاء، بحجة أنه أولى أن يتقبل المواساة فيه من أهله. ثم إصراره العنيد على أن يصحبه رفيقه لتناول وجبة كباب في محل "أبو الخليل" بعيدًا في بولاق. وسرعان ما يطوي هذه الصفحة ليسترجع مباشرة مراهقتهم المشتركة في مدرسة التوفيقية، حيث عِشَّة "عم جوهر" في ركن ملعب المدرسة هي مكان لقائهم المفضَّل: "حيث يشربون الشاي، ويدخنون سيجارة بسلطنة، أو على وجه الدقة يخمِّسون في سيجارة خفية بعيدًا عن أعين الرقباء..يتجمع فيها كذلك أعضاء فريق كرة القدم، بديع يلعب الكرة، حَرِّيف وعضو بفريق المدرسة، شَوِّيط محترم، شكري يتمرَّن على التنس مع عم طاهر المدرِّب، الذي كان يعمل "بالأورنس"، ويدعي أنه كان يدرِّب الإنجليز ويغلبهم. يذلهم ويتحداهم نكاية فيهم .. نجح عم طاهر في تدريب عدد كبير من التلاميذ الموهوبين، أمثال عبد الرءوف الطويل الزعزوعة كابتن الفريق، وعاصم سيرف. وفيفي الفافي، الذي أطلق عليه العيال هذا الاسم لحلاوة ملامحه ونعومته الواضحة. اسمه الحقيقي

فادي، لكنه تراجع إلى غياهب النسيان.. تجمَّع بديع وشكري وطلبوا الشاي والكازوزة، يتفننون في السمر والفرفشة، يشاغبون عم جوهر الزربونة، أو يضعون السكر في زجاجات الكازوزة لتفور سريعًا وهي تمور بالغازات. يرتوون بها على دفعة واحدة، ثم يتبارون في التجشؤ، يتفاخرون بالأطول تجشؤًا والأعلى صوتًا. ثم يروي بعد ذلك قصة تجربتهم الأولى في اكتشاف أجسادهم بطريقة ترد القارئ إلى عالم المراهقة النزق ونفرته الحية، عبر تفاصيل المشاعر والمواقف المثيرة، مما يكشف عن قدرة الروائي على تقمُّص الشخصيات وتجسيد منظورها واستخدام لغتها، ويتيح للقارئ تلك المتعة الجمالية الرائعة في تأمل حيوات الآخرين، وتجديد شعوره بطزاجة الصبا الجميل.

نهر التجارب الدفاق:

ولأن الرواية شكل مفتوح بدون قواعد ثابتة، فإن مستواها الفني يتوقف على قدرة المبدع على توظيف التقنيات المتعددة لإحداث هذا التأثير الجمالي. ونعيم صبري يمتلك مرونة فائقة في التنقُّل الرشيق بين الرواة المختلفين؛ فهو حينًا يحكي بصوت الراوي ، وحينًا آخر يجسِّد الذكريات من منظور شكري عبد الشهيد، خاصة عندما يصف دقائق حياة الأسرة، والكنائس التي تردَّد عليها في طفولته، وتاريخ التصاقه الشديد ببديع -ابن عمته إيفون- منذ الصغر. ويصبح الحدث المركزي للرواية هو إصابة بديع في حادثة سيارة عند عودته من الغردقة بعد قضائه سهرة في لعبة البوكر. وكيف هرع شكري مع زوجته سوزان إليه في المستشفى. وقضى أسابيع معه حتى تماثل للشفاء، وعاد به بالطائرة، واستضافه بمنزله في مصر الجديدة. ولا يلبث تيار الحكي أن ينتقل تلقائيًّا إلى بديع، ليقضي طرفًا من معاناته ومشاعره وطريقة رؤيته للأشياء، ولا يلبث مرض سوزان القاتل بسرطان العظام أن يمثِّل الموجة الثانية التي تظفر بها حياة الصديقين إلى شواطئ الخطر، حيث تنداح فيها عذابات الألم ومفاجآت القدر القاسية.

لكن الحوار بين الصديقين يركز بؤرة إنتاج المعنى في دوائره العديدة، فهو

عندما يرتفع من الشئون الخاصة إلى الشأن العام يبرز رؤية المؤلف في الوضع السياسي والاجتماعي لمصر بصفاء عجيب، يذكرنا بما ألفناه في حوارات نجيب محفوظ الشائعة. شكري يقول لصديقه الحميم مثلا:

"كفانا أنظمة شمولية يعيث الفساد كيانها، لقد فشلت التجارب الاشتراكية في العالم وسقطت أنظمة الحزب الواحد. الأمل الوحيد في الديمقراطية، لابد من الوصول إلى المجتمع الديمقراطي يتم فيه تداول السلطة طبقًا لانتخابات غير مزورة.

علّق بديع بتهكم:

– وهل ما يحدث في أمريكا ديمقراطية، وتداول السلطة طبقًا لانتخابات نزيهة. هل نجح بوش بانتخابات سليمة. ألم تكن الأغلبية المطلقة لآل جور؟ ألم يحدث التلاعب في أصوات ولاية فلوريدا، حيث يشغل شقيق بوش منصب المحافظ ؟ ألم تصدر القرارات التي أدت إلى حرمان الكثير من السود من الإدلاء بأصواتهم المؤيدة للديمقراطيين في العادة؟

أجابه شكري بغضب!

– لكنها أفضل مما يحدث في منطقتنا على أية حال، فالحكم ليس ملكيًّا وراثيًّا، أو حتى جمهوريًّا وراثيًّا كما أصبح الآن، لقد ابتكرنا اختراعًا جديدًا في الفكر السياسي هو الجمهوريات الملكية، رؤساء لا يتغيرون إلا بالموت، ثم يخلفهم أبناؤهم.

علّق بديع بضيق!

– نحن شعوب مستسلمة، تحكمها ديكتاتوريات لصوص لا تستحي، تستحوذ على مقدرات الشعوب، وتوزعها فيما بينها وبين جماعات المنتفعين التي تسبِّح بحمدها."

ومع أن نقطة ضعف هذه الآراء فنيًّا تتمثّل في أنها لا تنبثق من أحداث الرواية ذاتها، وليست نتيجة لتطور مصائر شخوصها على المستوى الفردي

المباشر، فهي إضاءات موحية للمناخ الاجتماعي الذي تتقلب فيه الأحداث الصغيرة لحيواتهم.

بين الإغفاءة والصحو:

إلى جانب هذه اللفحة الساخنة من هواء محفوظ السياسي، نرصد تعقد جديلة حياة الصديقين، فشكري رجل أعمال ومقاولات يقاوم التوسع في مشروعاته، ويعي ضرورة كبح جماح الشره إلى جمع الأموال على عكس السائد عن رجال الأعمال، وبديع مهندس متقاعد يقضي حياته - خاصة بعد إعاقته الموقوتة - في الشراب واشتهاء النساء ويعيش عالة على صاحبه، ولا يلبث أن يشب بينهما صراع خفي طريف على امرأة دافئة وحنون، هي إيفيت - قريبتهما الأرمل - التي تعنى برعاية بديع والمساعدة على إعادة تأهيله بعد الحادثة، فيضمر الاقتراب العاطفي منها، في الوقت الذي يكون فيه شكري قد خطا في اتجاهها خطوات أكثر عملية، بدعوات الغداء والعشاء التي تنتهي إلى تفاهم تام على الارتباط الزوجي، وعندما يفاجأ بديع فيصاب بصدمة مضاعَفة، ويهجر بيت صديقه بغلٍ شديد. وتشاء الأقدار أن يكتشف شكري وهو في شهر العسل إصابته بضيق في شرايين القلب، فيذهب موجوعًا إلى "بوسطون" لإجراء عملية الاستبدال، وتصف الرواية بدقة بالغة تفاصيل الحدث في تجربة جديدة لحالة التراوح بين الإغفاءة والصحو، وعندما يعود من رحلته يجد في انتظاره بالمطار صديقه الذي يرتمي في حضنه هاتفًا:

"- حمد الله على سلامتك أيها الوغد".

بما يجعل الرواية قصة صديقين بامتياز، تحتوي في ثناياها على قطاع طولي من حياة هذا المجتمع في العقود الأخيرة، وكأنها امتداد للمرحلة الواقعية عند نجيب محفوظ بنفس جديد ملفع بضباب المرحلة الراهنة. وحينئذ تكتسب كلمات نعيم صبري - التي قدم بها شعريًا للرواية - دلالة بليغة، وهو يقول:

" أدلف في زمن آخر / من صلب يسعى في تاريخ ما

أنطلق إلى رحمٍ ما / أتشكّل في تكويني الحالي

رأس..جسد..كف ممدود..ولسان

ينطلق الطفل المارق نحو زمان الصحو

ويصعد نحو شباب الزهو..

ليهبط صوت السفح البارد.. في الأكفان!"

وإذا كان الشعر يوجز هكذا جميع الحيوات الإنسانية ويتساءل عن حكمتها، فإن الرواية عندما تتميز بالعمق والشعرية، كما هي عند نعيم صبري تتولى بعث هذه الحيوات في أشكال خلاقة تضفي عليها معنى الجمال وسحر الفن.

المصري لمحمد أنقار

رواية مغربية عن الولع بمحفوظ

محمد أنقار باحث ودارس مغربي، للقصة والأدب المقارن. يقدم روايته الأولى وهو في العقد السادس من عمره، بعنوان "المصري" وينشرها في دار الهلال. ينضمّ إلى كتيبة نقاد السرد الذين يضعون خبرتهم النظرية موضع التجريب الإبداعي، وكان قد نشر بعض القصص القصيرة من قبل. لكنه يختار موضوعا طريفا، وتحديا شائقا ليدير حوله كتابته. يتعلق الموضوع بجيل كامل من المثقفين والكتاب العرب، الذين أولعوا بقاهرة نجيب محفوظ، حتى حكى لي أحدهم – في المغرب أيضا – أن حلم حياته في شبابه كان يتمثل في زيارة الجمالية والحسين، والتطلع إلى ما فيها من مشربيّات علّه يلمح طيف عائشة وهي تسترق النظر إلى حبيب القلب كما جاء في الثلاثية. اعتبرت ذلك لوثه لطيفة من الصديق الأديب، تكشف عما يفعله الفن في تشكيل المخيال والمشاعر والحياة. فالفن الحقيقي ليس مجرد مرآة عاكسة لها بأية حال، ل هو صانع لنسغها ومشعل لحرارتها ووهجها.

وجاء محمد أنقار ليجسد هذه الرؤية بتقنيات فنية عالية، ومكر روائي جميل. فإذا كان محفوظ قد خلّد قاهرته في ضمير الأدب العربي والعالمي فإن الحلم الذي يطارد المغربي "أحمد الساحلي" الملقب بالمصري هو أن يعيد خلق مدينته الأثيرة "تطوان" بالطريقة ذاتها. وبالرغم من أن الولع بمصر وبنجيب محفوظ خاصة قد استبدَّ به طيلة حياته، فإنه لم ينشط لتحقيق هذا الحلم سوى بعد أن فقد صديق عمره "عبد الكريم الصويري" عقب إحالته للتقاعد بأسبوع واحد. وهنا – يتجلى التحدي الذي يواجهه "أحمد" فهو قد أشرف على التقاعد أيضا، وعليه أن يستثمر الأسبوع اليتيم الذي يهجس بأنه كل ما تبقى

له من العمر – مثل نجيّ روحه – في كتابه قصة المدينة المغربية العريقة، وتسجيل دروبها وكائناتها، ظلالها وأشواقها، في دفة رواية واحدة. بهذا تصبح المفارقة الكبرى هي إبداع قصة محاولة كتابة رواية لا تتم، بحيث تنسج كل خطوة محبطة في طريق جمع المادة، وإعداد الملفات – على عادة محفوظ أيضا– والتجارب الغريبة التي تكتنف ذلك، تنسج طرفا في سردية محكمة ذات شعرية فائقة. أي أن الفشل الذريع في كتابة الرواية الموعودة يسجل نجاحا باهرا للمصري في تجسيم الولع المحفوظي، وتعلق المبدعين المغاربة بالنموذج الثقافي المشرقي. مما يكشف عن تلاحم هذه الثقافة، وتناغم أطرافها المتباعدة وهي تعمل في سبيل تخليق الوعي النقدي بالحياة.

التحوّل من الشعر:

لعل أول أثر حاسم لمحفوظ على الذائقة الأدبية العربية، في أبرز تجليات هذا الوعي النقدي، ما يشهد به الراوي برهافة بالغة على كيفية تحوله من عشق الشعر –وهو ديوان العرب – إلى غواية الرواية بسحرها الجديد، حيث يحكي تجربته في هذا الصدد قائلا: " ذات يوم، وأنا في عنفوان تفتحي العقلي والجسدي، أطلعني أحدهم على رواية "القاهرة الجديدة" فتصفحتها دونما مبالاة، مثلما هو شأني تجاه كتب النثر ومختاراته، قلت للطالب متبجحا:

أية كتابة يمكن أن تعلو فوق الشعر في الجاذبية والسحر؟

افترّت شفتاه بضحكة الرجل الناضج المطلع على أسرار الحياة قبل الأوان ثم رد بثقة:

– لا تحكم قبل أن تقرأ

واختليت في حجرتي بالطابق العلوي بدارنا، وعكفت على مطالعة الرواية منذ ساعة الغروب إلى وقت قريب من الفجر، ولما أشرق ضوء الشمس كنت قد تحولت إلى كائن جديد كأني أولد لأول مرة، فقد جعلني كتاب "القاهرة الجديدة" أعيد نظري القصير في نفسي وعلاقاتي وواقعي الخارجي. أية صراحة

وأية تعرية للأوضاع الاجتماعية العفنة: الرشوة والتوادة وبيع الذمم والعهر والتنازل السهل عن المبادئ. فلسفة "طز" والمتاجرة بالثقافة والأخلاق والقيم، وخدشت الجرأة القصصية حساسيتي الناعمة، وكشفت لي عن عوالم مغايرة لم آلفها في محيطي المحافظ. وأخذت ألتهم كل ما نشره وسينشره هذا المارد المصري المسمى نجيب محفوظ، حفظت بعد ذلك أسماء أبطاله ومواقع حوادثه وحوارياته وتفاصيل رسوم كتبه".

ومع أن هذا الولع المحفوظي كان امتدادا لوجد عاناه المثقفون المغاربة في عشقهم للأدب المشرقي فإن ما تميز به "أحمد الساحلي" هو اكتشافه لجماليات الحياة والحرية من منظور محفوظ وإحساسه بالتفرد عن أقرانه إمعانا في هذا الوله، فهو يزهو على رفيق صباه بعد رحيله في نجواه بأنه كان يقرأ مثله الصفحات المشرقية، ويرتاد معه قسم الصحف والمجلات القادمة من هناك، لكن دون أن يصل به الوجد إلى أن يشم الورق ويميز من خلال الرائحة بين طبعة دار الكتب وطبعة دور الهلال والمعارف ومكتبة مصر، أو يفرق بين رسوم اللباد أو جمال قطب أو حسين بيكار. كما أن المرحوم – على حد تعبيره – "لم يتعذب من أجل أن يعيد حميدة إلى الصواب، أو يحلم بقضاء ليلة واحدة في أحضان نور والمخاطر تحفنا من كل جانب، أو أن يعيش ما تبقى من حياته مع عايدة في جزيرة نائية خالية من البشر أو أن ينعم بالصفاء وهدوء الروح في خلوة مع الشيخ الجنيدي.. كما أنه لم يتطلع أبدا إلى كتابة قصة طويلة عن "تطوان" بإيحاء مصري".

الشرنقة الإبداعية:

وإذا كان محمد أنقار قد عرف كيف يقبض على هذه الهواجس الحميمة في الوجدان الثقافي العربي بمهارة بالغة، فإنه قد استثمر خبرته الجمالية ووعيه النقدي في تحليل النماذج السردية لكشف أسرار الشرنقة الإبداعية، وتوصيف كيفية تولد الدود الحريري فيها، مخترقا منطقة هامة لازال المبدعون لدينا يجفلون من الاقتراب منها وهي قصة إبداعهم ذاته. فسجل بنجاح بالغ تجربة

الفشل في الكتابة الروائية لبطله التطواني الطيب، فهو يتتبع في قرارة روحه كيفية تشكل مشروعه وتردده ومعاناته في تنفيذه. ومع أننا ينبغي أن نستبعد مطابقة الشخصية مع الكاتب ذاته فإن محمد أنقار يبث في روح "أحمد الساحلي" وعلى لسان أصدقائه أصداء عميقة لنداءات الإبداع وصعوباته في تقديره. فعندما يقول له أحد أصفيائه وهو المحامي المتمرس بالحياة والقانون شيئا عن شروط الكتابة فإنه يكشف بذلك أسباب إحباطه: "المهمة ليست سهلة، فإن تستنجد بالخيال وتكتب رواية يعني أن تكون لديك تجارب عريضة في الحياة. وتكون قد تمرست بالحلو والمرّ وتدنّست بالموبقات، وانفتحت على الناس وعاشرت أخيارهم وأشرارهم. إن دودة القزّ لن تعطيك حريرا إن لم تهيئ لها شروط النجاح والإنتاج وتوفر لها أوراق التوت. أما أنت –واعذرني على صراحتي– فلست سوى هدهد مسالم منطوٍ على نفسه، كان ولا يزال سجين درب النقيبة". ثم يعقب على ذلك في نفسه: "ربما كان المحامي على صواب، فهو يصدر عن خلاصات يستمدها من الفلاسفة والقانونيين ومن القضايا التي يدافع عنها في المحاكم ربما يكون قد سبر سراديب تطوان أكثر مما سبرتها على الرغم من أنه لم ينشأ ويترعرع بين جنباتها العتيقة. أما ابن المطر (يقصد نفسه) فليست له سوى ملاحظات عابرة عن عادات المدينة وأزقتها وتقاليد سكانها. وعلاقات اجتماعية كسيحة، مع قراءات في المنفلوطي والرافعي ونجيب محفوظ والرهوني ومحمد داود.. إنني لا أعرف من أين سأبدأ، ولا أدرك بوضوح طبيعة المهمة التي يفترض أن تتشكل.. ما الذي انفرد به نجيب محفوظ حتى ألم في رواياته بتفاصيل القاهرة وأزقتها وملايين بشرها وأصناف عاداتها وآلاف مشاكلها وأحلامها؟، لابد أن يكون ثمة سرّ يجمعني بالأديب المصري أكثر مما يجمعني بصديقي المحامي ذي الأصول البدوية!".

وهكذا ظل يطارد شبح محفوظ مستحضرا ما أدمنه من الجلوس على المقاهي وشرب الشيشة والتجول في الحواري الشعبية والتمرس بالوظيفة الإدارية دون اعتماد على الموهبة وحدها. وكلما رأى تاجرا تصور أنه نموذج يمكن أن يضاهي السيد أحمد عبد الجواد، وحتى إذا ساورته الأحلام كانت محفوظية، تتصل

بحرصه على اقتناء أحدث كتبه وتأمل طبعاتها ورسوم أغلفتها. وقد قاده ذلك إلى تسجيل الصور المشابهة في مقاهي "الفدان" بمدينته "تطوان" واختلطت بتلك الحكايات صورة المعلم كرشه وقد وقف عند باب مقهاه بزقاق المدق، يلتفت في قلق يمينا ويسارا منتظرا فتى أحلامه، ثم استدعت النارجيلة صورة فرج إبراهيم والحرافيش مثل عاشور الناجي وقد جلس كل منهم جلسة مغبرة تنطق بالهوى أو المغامرة.

والطريف أن هذا الراوي المدرك لأصول فن الرواية وتقنيات كتابتها يعرف ما يفتقده في كتابته بوعي شديد، فهو يعترف بأن "العبقرية الروائية تتمثل في القدرة على استخلاص الحدث المنسجم مع الموقع القصصي المخصوص، بدل الاعتماد على الحكايات الجاهزة أو اللوحات الوصفية الجامدة".

ومع ذلك فإننا نجده يمعن في جمع هذه اللوحات الوصفية، بل يقسم روايته المنشودة إلى فصول، يتصل أولها بشرح ما يطلق عليه "جنائزية وقت العصر" ويدور ثانيها عن الإعداد النفسي لكتابة الرواية، كما تدور فصولها الأربعة التالية على أحياء مدينة تطوان، ويظل الخيط المفقود في هذا المشروع هو خلق النماذج البشرية التي تعمّر تلك المناطق وإضاءتها من الداخل وكيفية تمثيلها لجوهر الحياة في تطوان وهو "عراقتها" أو "عتاقتها" على حد تعبيره.

البنية المفرغة:

وإذا كانت الرواية المحكية بلسان الراوي البطل ذاته قد انتهت إلى تمثيل إخفاقه الذريع في تحقيق مشروعه الإبداعي عن مدينة تطوان، مما يعتبر تجسيدا لبنيته المفرغة فإنه عبر تشكيله لهذا الفراغ يصف دقائق أحواله الشخصية ومغامراته الطريفة وشبكة علاقاته بزوجته المحبة الودود ومجموعة أصدقائه، وقصة الأيام السبعة التي تلت إحالته للتقاعد وهواجس قرب الأجل التي طاردته وصبغت رؤيته للحياة، ثم عددا من الأحداث الغريبة التي مرت به في هذه الفترة الوجيزة خاصة ما انتهى إليه أمر أخيه إبراهيم وابنه نجيب في

حبه وزواجه المثير للمشاكل، كل ذلك صنع نموذجا شيقا لسردية ناجحة مفعمة بمذاق الحياة التطوانية الحميمة، خاصة بعد أن أخذ يتجمع مثل قطرات البخار على مهل ليتسارع تكاثفه مع إيقاع الزمن اللاهث في الأيام الأخيرة، وكلما بات من المؤكد قرب انتهاء مهلة العمر الافتراضي وبعد تحقيق المشروع الإبداعي أخذت بنية الرواية المفرغة في التبلور والصلابة حتى جاءت السطور الأخيرة لتنذر بإخفاق المشروع الداخلي وهي تكمل في الآن ذاته اكتمال استدارة جسده السردي المحكم.

ولعل الاقتصاد على تقنية الراوي البطل دون تداخل من الأصوات والنماذج المتداولة معه هو الذي أدى إلى هذا التفريغ الداخلي، حتى أصبح الولع المحفوظي بديلا عن اللوعة التطوانية التي مازالت تستحق جهد أنقار وغيره من المبدعين المغاربة حتى تدخل بقوة في الذاكرة العربية.

قراءة في عالم صدام حسين

لست بصدد كتابة مقال سياسيّ، في وقت تلتهب فيه كل الحواسّ بقيظ السياسة، وإنما أعرض -على طريقتي- لرواية حديثة، صدرت عن دار نشر عربية تتخذ ألمانيا مقرا لها. كُتبت -كما يرد في ذيلها- بين النيبال بآسيا وليما بأمريكا اللاتينية بين عامي ١٩٩٢ - ٢٠٠٢م. لمؤلف لم يسبق له أن أصدر أي كتاب من قبل يدعى "مهدي حيدر"، بعنوان صريح هو "عالم صدام حسين". وتتناول سيرة تاريخية فنية لأخطر رئيس عربي إشكاليّ في العصر الحديث، ما زلنا نصلى بحرائقه اليوم.

والمثير في هذه الرواية أن الحقائق الموثقة فيها -بالأسماء والأسرار والوقائع- تتجاوز حدود الخيال في جبروتها ولا معقوليتها، وهي تملأ أربعمائة وأربع عشرة صفحة، تغطي حياة صدام حتى صيف ١٩٧٣. أي قبل قفزته الأخيرة إلى قمة السلطة بست سنوات. وما يتسرب إلى صفحاتها من خيال بارع في رسم المواقف والأشكال والمشاعر ولا يكاد يتجاوز بدوره منطق الحقيقة الفنية المشاكلة للواقع والمجسّدة له. فهي مزيج من التاريخ المتأدب، والسيرة الملحمية العارمة لأكبر شخصية سلطوية شقت صدور المثقفين والعامة العرب، وأورثتهم وعيا موجعا وشقيّا بظروف تخلفهم في العالم الثالث، حيث تصل السلطة الطاغية إلى ذروة ابتزاز المشاعر القومية، وتورط شعوبها في معاداة العالم المحكوم بشبكة مصالحه، وتضعهم في خيار مستحيل بين قبول الدكتاتورية الوطنية المدمرة أو الرضا بالهيمنة الأجنبية القبيحة.

وتتطلب منهم جهدا فائقا لصفاء الرؤية ورفض الخيارين معا، دون أن يفقدوا إيمانهم النبيل بقيم التحرر والتقدم والشراكة الحضارية مع حركة الشعوب المؤمنة جوهريا بحقوق الإنسان والدول في العدل والرخاء.

الشباب الشائك والنموذج الناصري:

يقدم مؤلف الرواية عالم صدام من داخله، منذ طفولته الأمية المزروعة في القهر والشوك واليتم وقسوة زوج الأم، إلى الصبا الماحل المعدم في رعاية الخال خير الله طلفاح في كرخ بغداد، حتى الانتقال وحيدا إلى حجرة معتمة تحت الأرض حيث "كان يرى الأقدام في الشارع ممددا طول النهار على حصير، لا يخرج إلا ليلا، يقف أمام بائع اللحمة المشويّة عند زاوية فندق "السندباد" يشم روائح الشواء والعرق والبيرة والزيت المقلي، كان يجني بعض المال من بيع السجائر وهو يتنقل بين تقاطعات الطرق في وسط المدينة حاملا صندوقه في طريقه إلى غرفته يشتري شايا وسكرا وبيضا وبعض الخضر.

النهار للتفكير والتخطيط وتحضير الجمل والعبارات القوية، العصر وأول الليل لبيع السجائر وجنى لقمة العيش مؤقتا، بعد نصف الليل وحتى سويعات الفجر الأولى يتنقل بين أوكار البعثيين وحزبي الاستقلال والشعب، يتمرن على النقاش، يراقب الناشطين، يتعلم الصمت وإطلاق عبارته في اللحظة المناسبة من راديو مقهى البلدية يستمع إلى خطب الرئيس عبد الناصر النارية، لا يملك هذا الأسلوب، لكنه يكتشف رويدا رويدا أن الصلابة الكامنة في الكلمات هي التي تحسم المواقف. الصلابة والقدرة على اكتشاف نقطة الضعف في الخصوم، والأهم من كل شيء، الأهم على الإطلاق: "القوة، ألا تضعف أبدا. أن تكون دائما أشرس من الآخرين".

إذا كان هذا المشهد -مثل غيره من مئات المشاهد في الرواية، متخيلا بطبيعة الحال يرويه راو عليم بكل شيء، ليصف دواخل الشخوص، فإنه شديد الدمغ لما كان ينبغي أن تكون عليه فترة التكوين الحزبي والنفسي لهذه الشخصية الأسطورية. وبغض النظر عن توثيق هذه البيانات التي تبدو مشاكله لسيرته المعروفة فإن دورها في تخليق النموذج يتجاوز التاريخ إلى عالم الفن المفعم بحيوية الصدق والجمال معا.

على أن الإشارة هنا إلى عالم عبد الناصر ليست عفوية، فقد اعتاد صدام حسين طيلة سنواته الثلاث التي أقامها في مصر مطلع الستينيات والتحق بكلية

الحقوق دون أن يتمها أن يقرأ "الأهرام" كل صباح، وما يصل إلى مصر من صحف عراقية، حيث راقب -كما تحكي الرواية- "أسلوب عبد الناصر عن كثب، "الكاريزما" القادرة على جذب كل هذه الجماهير بحماسة العبارة وجمال الصوت.. في مصر كما في سورية ولبنان واليمن وباقي الأقطار العربية تستجيب أمواج الحشود لكلماته كأنه لمس وترا سريًا في أعماق كل واحد منهم، "لأنه ضد الأجانب" صدام حسين لم يقنع بذلك. حين أراد عبد الكريم قاسم أن يضم الكويت إلى العراق في ١٩٦١ وقف جمال عبد الناصر (عدو قاسم اللدود) إلى جانب الإنجليز المساندين لإمارة الكويت. هذا التحالف اضطر الرئيس العراقي قاسم إلى التراجع. صدام حسين من منفاه راقب تلك اللحظة الحرجة وقال إنه الآن تعلم درسا جديدا..

"خلال العام الثاني في المنفي المصري راقب الشاب صدام حسين أسلوب عبد الناصر في الحكم ووصل إلى خلاصات لن ينساها بعد ذلك، يمكن للحاكم أن يضرب الأحزاب، ويسمح له حتى أن يرمي حلفاءه في السجون، ولكن بشرط واحد هو الاحتفاظ بالقدرة على إقناع النفس بصواب أفعاله، فإذا اقتنع هو، وبالدهاء الكافي، يستطيع إقناع الجماهير. عبد الكريم الشيخلي (رفيقه في منفى القاهرة في الفيلا التي تغطيها أشجار الكافور، وزميله بعد ذلك في التآمر المجهض لقتل قاسم) قال إن ذلك ينجح مع عبد الناصر لأنه صاحب أسلوب خطابي، ولأن الناس يرغبون في تصديقه، قال لصدام:

ينجح لأنهم يحبونه !

هزّ صدام حسين رأسه، كان يدرك أن هناك دربا آخر، قال لنفسه: إذا لم يحبوك، عليهم أن يخافوك".

وإذا كانت الوقائع المدونة على تفاصيل إقامته في القاهرة ووقائعه مع زملائه وغرامياته مع بعض زميلاته وسجنه لمدة شهر كامل ذات قيمة بيوجرافية في حياته فإن مثل هذه الاستخلاصات التي يستقطرها المؤلف تظل أشد دلالة على أثر هذه السنوات في رؤية صدام حسين -حاكم المستقبل- في تحديده لطبيعة العلاقة المتراوحة بين الحب والخوف من جديلة الصلة بين السلطة والشعب.

فرض المتخيّل وتحويله لواقع :

تمضي الرواية في تتبع خطوات صدام إثر عودته إلى العراق بعد سقوط قاسم، ومحاولاته الالتحاق بالكليات العسكرية دون جدوى، وانغماسه الشديد في العمل الحزبي المنظم في صفو البعث، حتى اتهم في أكتوبر ١٩٦٤ بالتآمر والتخطيط مع القيادة البعثية لاغتيال الرئيس عبد السلام عـارف، وحكم عليه بالسجن ٣٥ عاما. زوجته ساجدة -كما تحكي الرواية- "أجرت عملية حسابية بسيطة فاكتشفت أن عديّ (وليدها) سيكون قد أصبح رجلا في منتصف العقد الرابع حينئذ، بدا لها الأمر غريبا، كتبت الرقم على لوح خشب في مخيلتها في إطار مستطيل، ١٩٦٤ + ٣٥ = ١٩٩٩، صدام حسين لم تخطر في باله أبدا هذه الأرقام، حين رموه في السجن وجد رفاقه بانتظاره. عبد الكريم الشيخلي سوف يرافقه الزنزانة نفسها طوال عامين. في ساعة النزهة، تحت شبك السماء المقطعة له مربعات دقيقة التقى صدام حسين مرة أخرى رفاقا بعثيين جمعهم الجيش والبوليس من جهات العراق الأربع. هنا في السجن أتيحت للشاب البعثي البالغ من العمر ٢٧ عاما أن يوثق صلاته بأشد عناصر بعث العراق شراسة. تحول السجن بؤرة خطط ومؤامرات تنتظر لحظة مناسبة للتنفيذ. تصرف صدام حسين في تلك الأيام مثل رجل خارج من السجن بعد أيام أو أسابيع أو شهور. كان يكتشف مرة أخرى، وبثبات هائل، تلك القدرات غير المحدودة الكامنة داخله، أن يجد العزم في الساعة الأشد ظلاما، ألا يسمح لمعنوياته بالسقوط أن يحفظ صفاء دماغه، رؤيته للهدف البعيد؛ تلك السلطة المطلقة، وأن ذلك الصفاء الهائل المخيف بصلابة الإرادة وحسب. في سنوات آتية سوف يجد نفسه مرة تلو الأخرى محاصرا بالقصف ومهددا دائما بالموت، وفي كل مرة سوف يظهر على التليفزيون ويؤكد للشعب أن العراق انتصر وسحق الأعداء من جديد، كان يعيش في رأسه، لكنه استطاع أن يفرض عالمه الخيالي- بعدوانية لا تعرف الرحمة على العالم الواقعي".

كنت أحسب من جانبي، أن هذا العالم الخيالي الذي يبدّل وصف الوقائع

ويحيله إلى له ضدها هو من صناعة شعراء العراق الذين صبغوا ساستها وكيفوا منظورهم وجعلوهم يعيشون في الوهم، لكن تراكم الإشارات التي توردها الرواية عن صدام حسين، وهو لا يمتلك مخيّلة شاعر تعصف به الأحاسيس، بل كان فولاذي الإرادة بارد الإحساس له درجة مخيفة أسطورية، أجبرني على تبرئة شعراء العراق من هذه المسئولية التاريخية وحصرها في شخص الرئيس المذهل.

المؤلف ونقطة ضعفه:

مثل كبار الرسامين الكلاسيكيين، يعمد المؤلف إلى رسم صورته في زاوية صغيرة من اللوحة الكبيرة، ومع أن بعض القراء قد اعتقدوا أن اسم " مهدي حيدر " هو قناع يختفي وراءه روائي كبير مثل عبد الرحمن منيف أو حيدر حيدر أو فؤاد التكرلي فإنى أميل إلى تصديق الكاتب وقبول اسمه، خاصة وهو يقدمه في صفحات الرواية، باعتباره "الرفيق مهدي هو سليمان حيدر عبد الرازق، من مواليد الرصافة عام ١٩٢٧، انتسب للبعث عام ٦٠، قبل ذلك درس الطب في موسكو. وهو ابن عائلة شيعية مرموقة، عاش سنوات التفتح بين تأثيرين: الأب الشيوعي الذي ترجم الأعمال الكاملة لتروتسكي، والأخوال أصحاب العمامات السوداء.. في موسكو، اكتشف سليمان عبد الرازق أن العلم لا ينفع بلا دين، بعد رجوعه إلى العراق ذهب إلى أخواله في النجف وبدأ يدرس الفقه وأرخى لحيته وتعمم، بعد وقت أيقن أن الدين لا ينفع بلا علم، ترك الخال ورجع إلى بغداد. وجد عملا في مكتبة المثنى، ينظف الغبار عن الرفوف ويمسح الأرض وينام ليلا في العلية الخشبيّة. عام ٥٨ اطلع على كتابات ميشيل عفلق وصلاح البيطار، لكنه كان يقرأ أيضا أشعار الرومانطيقيين الإنجليز وورد سورث وشيلي وكيتس ولورد بايرون. بعد عامين قرأ "على سبيل البعث" وقرر الانتساب للحزب، كان يتقن الروسية والإنجليزية والفارسية.. المعلومة الأخيرة لفتت نظر صدام حسين: المعرفة باللغات مهمة لرجل الاستخبارات. استدعاه وجعله مسئولا عن أرشيف الجهاز الأمني لحزب البعث "حنين" هذا -على الأرجح هو مؤلف تلك الرواية الذي وضع معلوماته ووثائقه الأرشيفية لتسجيل

أدق اللحظات التاريخية والشخصية عن صدام حسين، وأكمل ذلك بخيال أدبي خلاق.

لكن نقطة الضعف التي وقع فيها، والتي لا يمكن أن تفوت مؤلفا كبيرا متمرسا بفن الرواية هي ذاتها جعلته يسرف في الإشارة له نفسه عبر فصولها، فبقدر ولعه بتخيل المواقف الطريفة ومحاولة الإمساك بمشاعر الشخوص والغور إلى أبعد أعماقها النفسية فإن قلة خبرته بالكتابة الروائية جعلته ينزلق إلى غواية الاستطرادات الموغلة في البعد عن بؤرة العالم الذي يصفه.

هذه الاستطرادات التي تبدو شيقة أحيانا تصيب البناء الروائي بالترهل والهشاشة. مثلا يتابع الراوي أحد ضحايا صدام الذي أزاحه بضربة ماهرة من منصب رئاسة الوزراء في أول عهد العقيد البكر، وهو العقيد عبد الرازق نايف فيقص سيرة حياة جده قبل أن يصل إلى لحظة لقائه لأحد أبناء عمومته في لشبونة بالبرتغال ملخصا أحداث عام ١٩٦٨ في صفحات كثيرة ليست لها أية علاقة بالعراق تبدأ من زواج جاكلين كيندى أرملة الرئيس المقتول بأوناسيس المليونير اليوناني وتمر بافتتاح أول عيادة متخصصة للإجهاض في لندن ووقف القصف على شمال فيتنام وتأسيس جائزة بوكر لأفضل رواية بريطانية بقيمة خمسة آلاف جنيه استرليني.

ولأن كتابة السير التاريخية، والروايات الأدبية ليست مجرد تكديس قطع من المعلومات المغلفة بضباب الأخيلة والأوصاف، والانتقال العفوي عبر منظومة من الاستطرادات والخواطر فإن هذا الجزء الأول من عالم صدام حسين يقدم تجربة يكتسب بها المؤلف حنكة ودربة ومراسا في الكتابة الروائية نتمنى أن يعقبها بالجزء الثاني الذي أثمرت فيه بذور إشاراته الأولى التي يصدق فيها قول الشاعر العربي الحكيم:

لا أذود الطير عن شجر قد بلوت المرّ من ثمره

سعيد سالم في كف مريم

يكمل سعيد سالم عقده السادس هذا العام، كما يبلغ مجموع ما نشره من روايات ومجموعات قصصية عشرين عملا خلال ثلاثة عقود. وهو يصرّ على غزو الحياة الثقافية والأدبية من موقعه على شاطئ الإسكندرية مع كوكبة نشطة من المبدعين الذين يعطون للثغر الجميل مذاقه الأدبي ونكهته المتوسطية الوضاءة. وقد استطاع بدأبه ومثابرته أن يستثمر ذكاءه الإبداعي وتوقه الطليعي معا، وأن يزحف بثقة إلى الصفوف الأولى من كتاب السرد العربي في مصر. وكنت قد تنبأت له -منذ مطلع الثمانينيات - بمستقبل واعد في فن القص لموهبته ودهائه وقدراته التشكيلية البارزة، وهاهو اليوم يقدم ما يعتبره ذروة إبداعه ودرته الفريدة، وهي رواية "كف مريم" التي تستحق التأمل النقدي والقراءة الفاحصة.

وسوف نتوقف عندها من جانبين؛ أحدهما تقنيّ فنيّ، يتصل بكيفية الكتابة، وصياغة الأحداث وتقديمها، وكيفية تمثّلها في مخيلة القارئ. والثاني دلالي يرتبط بطبيعة التجربة التي يقدمها، ومغزاها، والرؤية الشاملة التي يستخلصها منها. ونلاحظ أن جسارة الكاتب وتجريبه لعوالم جديدة في كلا الجانبين قد أضفى على الرواية قدرًا من العمق والأصالة التي توقظ في القارئ حسّ التوتر الدرامي والشفافية الروحية، مما يعد شاهدًا على نجاح المبدع في تحريك السواكن الراكدة.

تبادل الرواة والمواقف:

تبدأ الرواية على لسان الزوج "وفيق جرجس" ليحكي ما حدث في ليلة زفافه العاصفة من زوجته "مريم" عام ١٩٦٢م. ثم ينتقل إلى نتائجها القريبة بعد عامين والبعيدة بعد ثلاثين سنة. ثم تقفز إلى منظور شخص آخر، زميل لها في

الكلية، يدعى "سهل عامر" لتكشف على لسانه عما فعلته "مريم" بعد مشهد الزفاف المثير، وطريقتها العجيبة في الانتقام منه، قبل أن تعطي الكلمة لأمها لتجسد البعد الثالث في رواية المشهد الذي لا ينسى. وهكذا تمضي على نسق تبادل الرواة والمواقف، وصعود مؤشر الزمن تارة إلى الفترة الراهنة، وهبوطه دفعة واحدة إلى بطن الماضي منذ ثلاثين عامًا. مما يكاد يربك القارئ، ويحفزه على أن يتخلى عن موقف التلقّي السلبي، ليبني بدوره تصوره الخاص عن الأحداث ورؤيته الكلية لها، بطريقة لا تتوافر لأي طرف منفرد من أطرافها. وكأن القارئ بهذا أو المروي له يقوم بدور "المتلقي العليم بكل شيء" مقابل الراوي القديم في الروايات الكلاسيكية التي أسندت له وحده هذا الدور.

لكن الارتباك الذي يحدثه هذا التنقل ناجم عن سبب طريف هو عدم التوازي في الأزمنة، فهناك شخوص لا يظهرون على مسرح الأحداث سوى في الفترة الأخيرة، مثل "حليم صادق"، وبالتالي فهو لا يعرف ولا يشارك في وقائع الأعوام الماضية من حياة "مريم" قبل أن يغرق في عشقها المتأخر. وهو عندما يأخذ في الحكي يجر خيوط الأحداث بعنف إلى اللحظة الراهنة فتشتبك بتعثر مع وقائع الماضي نتيجة لعدم التوازي الزمني، فإذا ما دخلت رؤية مريم ذاتها في القديم والحديث على فترات ظهور متفاوتة تشابكت الأبعاد وتعقدت المواقف، وكان علينا أن نتذرع بكثير من الأناة والصبر حتى نبني تصورًا إيجابيا لما يحدث، وهذا ثمن التوق الطليعي الذي يجتاح سعي سعيد سالم كي يعدل عن الحكي التقليدي ويجرب بإمعان ما شرع فيه "نجيب محفوظ" في "المرايا" من تعدد الرواة للحدث الواحد، وسار عليه كثير من الكتاب بعد ذلك بسلاسة ملحوظة، وأضاف إليه مؤلفنا هذه الأرقام الصاعدة والهابطة للسنوات في بورصة الحياة وهي تصنع أقدارها ومصائرها ومفارقاتها بطريقة مدهشة.

لكن اللحظات المفعمة بالجمال والحيوية لا تلبث أن تملأ فراغات العناوين فتقدم لنا لوحات ثابتة وأخرى متحركة في مشهد الزمن، لعل مطلعها هو الذي يرد على لسان "سهل عامر" في وصفه لمريم حيث "كان جمالها ذا طابع فريد متميز، يضفي على شخصيتها هالة من الحزن الشجيّ، تشعّ من عينيها

الساهمتين ووجنتيها الحمراوين وفمها الذي تجمع شفتاه بين الاكتناز والرقة، وبين حمرة الورد وطزاجة الفاكهة. فتبدو كقدّيسة من عالم الملكوت، تجذب من يقترب من فلكها المكهرب بسحر غامض دونه شتى المخاوف والمحاذير".

أما سر ليلة الزفاف المثيرة، التي ألقت بظلها على الرواية كلها وعلى حياة أبطالها وآثامهم فيصفها الزوج بأنه قد اندفع في ليلة العمر الهادئة وقد استبدّ به الحرمان بقوة عمياء ليلتهم جمال عروسه "وإذا بها تصرخ فزعة وتطلق صرخة مدوية وتندفع إلى باب الغرفة تفتحه منطلقة في أرجاء الفندق الكبير حافية القدمين في ثوب الزفاف وقد تمزق معظمه.." (هل كانت حفلات زفاف الستينيات في الفنادق مثل الآن؟).. تجري في الطرقات وهو يجري خلفها دون وعي بالزمان أو المكان وما يشغلهما من جماد وبشر، حتى انتهى بها الأمر إلى أن قفزت في الشارع واندفعت إلى رصيف البحر الذي ألقت بنفسها إليه، وعندما عاد بها الزوج بين يديه وجاء الطبيب ليحقنها بمهدئ كان العريس لا يزال في ثورة جنونه فأكمل افتراسها وهي مخدرة، وعندما أفاقت لم تسارع بستر جسدها في فزع واحتقار كما توقع، بل رمقته بنظرة مبهمة لم يفهم مغزاها طيلة عمره، لكن تكملة هذه الصورة السينمائية ترد على لسان مريم وهي تروي لأمها أنها فوجئت بعريسها "أسود الوجه محمرّ العينين أشعث الشعر، طويل الأنياب والحوافر، وكانت نظراته الجائعة المفترسة تزلزل كياني وتصيبني بالرعب والاشمئزاز" ونعرف بعد ذلك كيف انتقمت من هذا الموقف –نظرا لعجزها عن الطلاق الممنوع عليها دينيا– بإعادة تمثيل ليلة زفاف هانئة مع صديقها "سهل"، في محاولة لترميم الجسد والروح. وكيف أن هذه الحادثة قد صبغت حياتها كلها، ووقفت حائلا –حتى بعد مضي ثلاثين عاما– بينها وبين صديقها الوحيد الذي أحبته على كبر، وعندما اختليا في السيارة "واقتربت الشفاه اقتحمها هاجس غامض متوحش ليضع بيننا حاجزًا عنيدًا على كف مريم تخفي به خدها الورديّ الجميل، لتحول دون تحقق لحظة الانتشاء.. كفها يفصل بين وجهي ووجهها كحدّ سيف يرتعش بقوة، ويضيق فؤادها بالسرّ فيتفجر في المسافة المتلاشية لحن القدر بقوة رعدية تحيل العناق إلى حرب

قاسية". وهكذا تلتقي لحظتان عارمتان من عدم التحقق لتمثل قوسين يضمان بداخلهما حيوات أفراد ومصائر لم يستطع الزمن شفاءها ولم تترك الندوب في روحيهما مكانًا لاستئناف عشق بريء يتخطى حدود المجتمع ويعلو على معوقات الذات في آن واحد.

أصداء الفتنة:

للأدب طرائقه الماكرة في تمثيل الحياة واستقطار ألوانها المتعددة، واعتصار رحيقها وسبر أغواره في ضمير الأفراد وقاع المجتمع. وقد كتبت رواية "كف مريم" في آخر التسعينيات فكان لابد لها أن تمثل أصداء الاهتزازات التي هددت اتساق النسيج الاجتماعي في مصر منذ عبور أكتوبر حتى زلزال الكويت وتوابعه، وهي الحرائق المحدودة -والمدبرة غالبا- للفتنة الطائفية، وإذا كان لهيبها قد خمد منذ فترة فلا يزال الرماد ساخنا ينبئ عن بصيص مختبئ. وقد صنعت مصر تقاليدها العريقة في التعدد والتسامح والتمازج الروحي المتناغم عبر عصور طويلة. والأدب الذي يصور أصداء هذه الفتن لا يبعثها من مرقدها بقدر ما يجتث بالتطهير آثارها ويجسد بالتشكيل أخطارها.

وقد استطاع سعيد سالم أن يقيم البناء الدلالي لنموذجه الواعر على تحويل صورة "مريم" من مجرد امرأة مصرية، تدفع ثمن فتنتها الأنثوية، انتقاما من الزوج الذي اغتصبها، إلى رمز أعلى للعذراء التي تجمع بين التقديس الظاهر والتدنيس الباطن، وقد احتشدت في مسيرتها ملامح التمييز في الجنس والدين والهجرة والعمل، والحقد الدفين المتنامي لجرائم التعصب الأعمى التي أصابت بالصدفة أخاها "دانيال" حيث تنهمر تداعياتها لأحداث حياتها وهي تقول لنفسها:

"قتله المجرمون الملتحون داخل صيدليته ونهبوا خزانته.. كيف أذهب إلى جامعة تنتمي لهؤلاء القوم فأحاضرهم فيها وأبذل لهم العلم والمعرفة؟

بعد ذلك مباشرة كانت المكافأة أن تخطوني في ترقيتي للأستاذية ووضعوا

بيني وبينها سدا قانونيا منيعا لسنوات عديدة.. قرأت الفرحة العارمة والشماتة الطاغية في عيون زملائي، وتساءلت أي وطن هذا الذي لا أستطيع الحصول فيه على حقي دون أن أريق ماء وجهي أو أبذل آدميتي أو أترك الذئاب الجائعة تمرغ رءوسها القذرة على صدري .. حطمت السد وخرقت القانون الذي وضعوه في نصف ساعة على فراش "حسن شحته" الكلب الذي كان القرار بيده ..".

لكن زميلها المهاجر "سمير زخاري" الذي استقبلها في رحلاتها العديدة المطولة إلى الولايات المتحدة، واكتشف ابتذالها هناك أيضا دون ضرورة مزعومة يرى المشهد بمنظور مخالف، حيث ينطقه المؤلف باعترافات موجعة :

"يتمتع معظمنا ـ نحن الأقباط ـ بسلبية لا نظير لها في بلادنا، نتقوقع على أنفسنا دون أن ننتزع حقنا المشروع في المشاركة الإيجابية بإدارة شئون الحياة.. إننا متواجدون، فقراء وأغنياء، جهلة ومتعلمين في مصر مع المسلمين في كل زمان ومكان. والأنف القبطي لا يختلف عن الأنف المسلم.. وفي النهاية نهاجر بحثا عن المال ثم نبكي مصر في الخارج، ونكتشف أننا نحبها وأن روحها تسري في دمائنا بعد أن نكون قد بلغنا سن ارتقاب الموت. هاأنذا أجتر آلامي على زورق بخاري في رحلة بحرية بنهر الميسيسيبي وقد تجرعت الآن أكثر من ثلثي زجاجة الويسكي بعد أن علمت من رسالة صديقي المعتوه "حليم صادق" أن الإرهابيين المصريين قتلوا صديقي وزميلي في الدراسة الثانوية "فرج فودة" ليلة عيد الأضحى، وأنهم يواصلون حملات القتل ضد الأقباط أحيانا، وضد الأقباط والمسلمين أحيانا أخرى بلا أدنى تفرقة".

وربما كانت نبرة كشف المسكوت عنه في ضمائر الشخوص المقيمين والمهاجرين وتسمية الأحداث التي نود أن يطويها النسيان تصيبنا الآن بشيء من التوتر والإزعاج، ولكن إذا تذكرنا أن الذي يجسر على شفائنا بهذه الطريقة بتقمص مشاعر الآخر الشقيق هو مبدع يهدف إلى تطهير الجرح قبل اندماله شعرنا بالارتياح.

في الجزء الختامي للرواية تخطط الدكتورة مريم –على طريقتها الحادة في

الانتقام- للثأر لأخيها فتسعى للانتداب من الجامعة إلى وزارة الثقافة لتتخصص في مرافقة وفود كبار الزوار من ملوك ورؤساء ومسئولين لزيارة الآثار المصرية، لتشرح لهم المظالم الواقعة على الأقباط، ثم تستقيل من هذا العمل لتنشئ شركة سياحية يقتصر نشاطها على السياحة في الآثار المسيحية بجميع أنحاء مصر حتى "يعلم كل سائح غربي بكل وضوح موقف الأقباط سياسيا واجتماعيا ويستريح دانيال في قبره"، وعندئذ تفاجئها الأقدار بما لم يكن في حسبانها من قبل، حيث تلتقي بزميل الدراسة القديم "حليم صادق" ليوقظ في أعماقها روح مصر، بتوهجه العاطفي وسماحته النادرة، ونزعته الصوفية الإسلامية المتبتلة، ينفذ حبه إلى قلبها ليجتث منه تلك النطفة السوداء التي زرعتها الفتنة، ويكتب لها مجموعة من الرسائل التي تعد من أرقى أدبيات العشق والتلاحم العضوي بين طرفي الأمة، واضعا حولها هالة من القداسة النورانية السامية، ورافعا لها إلى مرتبة العذراء، وبعد أن كانت كفها تفصل بين وجهيهما قبل أن تذوب أدرانها في مصهر العشق الصوفي النبيل، تدعوه للقائها حتى تنصهر في روحه.

في تلك اللحظة على وجه التحديد يصل صديقهما المشترك من مهجره ليطلع "حليم صادق" على حقيقة معبودته، فتصيب الرجل نوبة من هيستريا التصوف والتبتل والزهد في الحياة والتمسك بالعشق الروحي في الآن ذاته.

وهكذا يرقى مستوى العلاقة بين الطرفين ليتجاوز اللقاء الجسدي المأمول إلى الانصهار الروحي الأسمى في تمثيل مجازي لطفرة التجاوز الخلاق التي صنعها الشعب المصري في إخماده لحرائق الفتنة بين طائفتيه وعودته إلى الاغتسال الرمزي في ماء النيل المقدس، في طقس تلتئم به الجراح وتسكن إليه الأرواح وتنعم بالتناغم الحيوي الأصيل.

نبيل سليمان يروي "في غيابها"

نبيل سليمان روائي خصب ولعوب، بدأ مشروعه الإبداعي مطلع السبعينيات فأكمل منه خمسة عشر رواية، منها رباعيته الكبرى "مدارات الشرق"، لكنه أصدر بجانبها أكثر من عشرين كتابا منوّعا في الفكر الثقافي والنقد الأدبي والتاريخ، مستثمرا إمكاناته العريضة في النشر والتسويق، فغلبت هواية الكتابة حرفة الإبداع، وأصابت أسلوبه السردي بأعراض الاستطراد واستمراء الإشارات الثقافية المبعثرة، فأصبح روايه -وهو غالبا صوت خالقه- مولعا باستعراض التجارب المكدسة بدلا من تمثلها بعمق، واشتغل بترميز الأسماء الواقعية عوضا عن صناعة النماذج الإنسانية المستقلة، وأصبح شغله هو التورية عن الواقع دون أن يعني بتخليق واقع آخر مواز له. ولأنه كاتب مناضل يجترح التفكير في المستقبل، ويمارس دور المثقف العضوي الذي ما زالت مجتمعاتنا الراكدة تتطلبه، فهو متورط في نقد الحياة والإبداع، والمشاركة في شق دروب الحرية السياسية، ومن ثَمّ فإن قراءة إنجازه الروائي تبدو دائما محفوفة بمخاطر الإعجاب بشجاعته، دون اهتمام بمناقشة تقنياته. وفي روايته الأخيرة "في غيابها" يقوم بتضفير عالمين في جديلة متّسقة، مناوبا في الفصول المتتالية بين حياة روايه في ربوع الشام من ناحية ورحلته إلى أسبانيا ومدن الأندلس من ناحية أخرى، معتمدا على طريقة المزج بين ما يشبه المذكرات والخواطر الشخصية والرسائل التي لا تبعث لمن كتبت إليه غالبا، فلا يربط منظوره في السرد بأفق راو وحيد فحسب، وإنما يقيد الطرف الآخر في عمليات التواصل الجمالي المتخيل، في صاحبته التي يخاطبها بكتابته، وفي تلك المسافة الفاصلة والواصلة بينهما يبني عالمه الروائي الحميم، مما يسمح له بالتدفق في الحكي، والاسترسال في الأوصاف والتعليقات الفورية، ويبرز لونا طريفا من خفة الظل في السخرية والتلميح، والصراحة في الاعتراف. وعندما يدخل القارئ المتباعد على هذا الخط المتواصل من النجوى اللاهثة، والبثّ المحموم، تغريه لعبة الكشف

والتمثيل حتى ليصبح طرفا فاعلا فيها، يتوق للمشاركة في خيوطها التي تنسج على مرأى منه، ويود لو برئت من هذه الاستطرادات الكثيرة التي لا تتحول فيها البيانات الحياتية إلى معلومات جمالية منصهرة في لفتات الشخوص ومواقعهم من حركة الأحداث المنظومة.

مشهد من طليطلة:

تنساب سردية نبيل سليمان بتلقائية عفوية متراوحة بين المشاهد / الذكريات الشامية الماضية والمناظر الإسبانية الحاضرة، ولأن الراوي فنان أديب بدوره، فهو كفيل بأن يحيل المواد المبتذلة في الحياة اليومية المرصودة إلى موضوع جمالي وفكري مثير للتأمل والمتعة معا، فقصة رحلته الأدبية بدعوة من جامعة مدريد المستقلة –الأوتونوما كما يصرّ على كتابتها– وشبكة علاقاته بمن صحبوه من بين أساتذتها رجالا ونساء في العاصمة والمدن الأندلسية المختلفة، تقدم للراوي فضاء مشحونا بالتماعات الذاكرة اليقظة ومواتيا لتجليات الوعي ومناوراته، مما يتيح له فرصة لإعادة تخليق الشخوص وإدراجها في نسق سردي متماسك.

وقد دهشت في بادئ الأمر لقدرة الراوي المذهلة على اختزان الأسماء الأجنبية والتفاصيل المكانية حتى قرأت شكر المؤلف في النهاية لمن أعانه على ذلك، فأدركت أنها حنكة الاحتكام إلى الخبرة والتدقيق في الكتابة واحترام القراء، فهو عندما يجوس خلال شوارع "توليدو" –طليطلة العربية– يسمي الأماكن والكنائس والبوابات والنهر والميادين بأسمائها التي تحتاج وقتا طويلا لامتصاصها بطريقة صحيحة، ثم يشير إلى موقف أهلها وشعورهم بالموروث العربي وحفاوتهم بتنميته وتوارثهم لأسراره في مشهد دال، حيث تصحبه الأستاذة "غلوريا" فتقدمه لخالها الذي يعمل في "ورشته" الصغيرة للمطروقات المعدنية، ولا يلبث أن تتدافع عباراته وحركات يديه، وهو يشرح لضيفه العربي صنعة "أجدادي الذين عاشوا في هذا المكان، فنقلوا إليه صناعة الأطباق والحليّ الذهبية، فأضفت في سرّي: أجداد هبة الميامين يا ميغيل، وناولني الطبق الذي كان بين يديه وقرأت "لا غالب إلا الله" وتابعت سبابته فوق خيوط الذهب. ثم ناولني طبقا أكبر يختال فيه الطاووس وسأل:

-كيف ترى بريق هذه الخيوط؟

وكانت "جلوريا" تقلّب "البروش" الصغير، وأردف "ميغيل"

- انظر إلى خيوط الفضّة، تعشيق هذه الخيوط في النحاس هو سر صناعتنا، صناعتكم، وأبي ورث السر عن أبيه وعلمني، وأنا أعلم ابني، ستراه بعد قليل. وحدّق بي مليّا ثم قال بأناة:

- لا يمكن لأحد أن يغيّر في هذا السر الذي هو أنا، أنت، أبي، ابني!

وربما كنا قد جلسنا -غلوريا وأنا- على الكرسيّين المحشورين خلف طاولة صغيرة، أو ربما قد وقفنا ثانية لنغادر حين تدافعت عباراته وحركات يديه: يلعن الشركات التي تكاد تسيطر على السوق، يلعن الماكينات التي تصمم اللوحات وتطبعها وتبيعها بما لا يقدر ميغيل ولا أبوه ولا ابنه على منافسته.

ثمّ خصّني وحدي بخطابه الذي التهب:

-اليدويّ أغلى، واختلاف هذا الطبق عن هذا "البروش" عن مقبض هذا السيف عن هذا القرط لا يحققه إلا الإنسان. تنظيف القطعة التي تصنعها الماكينات يفقدها لمعانها. خذ هذا "البروش" لصديقتك، لا يبدو عليك أنك متزوج، سواء كنت عازبا أو متزوجا فلست بلا صديقة".

ثم يستطرد الراوي لمناجاة صديقته التي يوجه لها خطاب الرواية "هبة عمار" باعتبارها المروي له. وإذا كان هذا المشهد الذي يجمع خبرة الفنون العربية ويشرح ميزاتها يقيم جسر التواصل المنقطع عبر القرون بين الدمشقيّ والطليطليّ فإنه يمثل نموذجا لحركة السرد المرن التي يتقنها الراوي، كما يقدم صورة لما يعرفه عن تطور السوق وتحوّل الصناعات اليدوية فيه إلى عملة نادرة يستحيل استبدالها، ويجعل مضيفه يلهج بهذه الشكوى إحكاما للموقف ومحاكاة لإيقاع الحياة الطبيعية.

نماذج ورقية:

باستثناء الراوي الذي يمتح من معين الذات الكاتبة ويتكئ تماما على منظورها الخالص، لا تقوى النماذج السابحة في فضاء النصّ على امتلاك ثقل وجودها المتفرد حتى تهبط إلى أرض الواقع المتخيّل، مما يكاد يجعلها نماذج

ورقية هشة، لا نعرف منها سوى أسمائها وشذرات متطايرة من حيواتها التي تهتز برعشة الوجود في لمحات تقاطعها مع رؤية الراوي فحسب، فإذا ما غاب عنها كادت تفقد مبررات كينونتها، وهي غالبا أصداء لشخوص واقعية مقنّعة بأسماء رامزة، ومعتمدة على رصيدهم في المتخيّل، دون انتقال هذا الرصيد إلى ذاكرة النصّ ذاته بقوة وإلحاح، فإذا ما كان القارئ بالصدفة محيطا بأجوائها تجسدت أمامه بشكل باهر لا يشاركه فيه غيره من القراء.

وقد تسنى لي بطول معايشتي للحياة الإسبانية أن أعرف بعض شخصيات الرواية وأماكنها ورصيدها الحيوي، فدهشت لقدرة نبيل سليمان على التقاط عناصرها الجوهرية وتكثيفها في سطور وجيزة، ومهارته في تمثيل طرائقها في الحوار وتجسيد أنماط سلوكها ببراعة فائقة. وفي مقدمة تلك الشخصيات من يسميه "دييجو" أستاذ الجامعة ومعلم المجتمع، وهو أشهر متعرب إسباني معاصر، يشرح للراوي كيفية ولوجه لعالم الدراسات العربية قائلا:

"بدأت بلوركا، وهو أورثني الأندلس، لا تنس أنني ابن "جيان" أرجو أن تراها عندما تزور الأندلس" ثم يضع على لسانه جملة من البيانات عن يهود الأندلس لم يتعود صاحبنا أن يزهو بذكرها بعد سنواته المصرية التي شكّلت وجدانه، ولأنني أعرف جيدا "بدرو مارتينث مونتابث" أصل هذه الشخصية فإن إشارات الراوي عنه تكتسب لديّ بداهة عجيبة ناصعة، لكأنني أسمعه بالفعل وهو يتحدث عن فن مصارعة الثيران، فيبدو الراوي كما لو كان قد سجّل صوته وهو يذكر الأسماء والأماكن والنصوص دون أي تحريف، بفضل تدقيق رفعت عطفة الذي نوّه به الكاتب، فينطلق قائلا:

"كان دييغو يتوهج بألفته لكثير بين ممن هم في مثل سنّه، وللنادلين، وحين يئس من دفعي إلى أندلسه أخذت نظراته تشرد، ثم أخذ يترنم بالإسبانية، وفجأة قطع ترنيمته، وأقبل عليّ مغالبا تأثّره:

–هذه مرثيّة لوركا لإغناثيو سانشيث ميخياس، اسمع:

"اذهب يا إغناثيو، لا تنزعج من الصيحات الساخنة فالبحر يموت أيضا".

وران الصمت حتى عاد يهمهم:

-أنا ابن جيان، وجيان مثل غرناطة بعيدة عن البحر، لكن البحر في كل منا، بالأحرى لكل منا بحره.

وران الصمت ثانية حتى تساءلت عما إذا كان إغناثيو قد قتل في الحرب الأهلية، فقال:

-هو مصارع لا يتكرر، كما إن لوركا شاعر لا يتكرر، كانا صديقين حميمين، ولسوء حظهما عاد إغناثيو إلى المصارعة بعدما اعتزلها، نطحه الثور في مانثناريس، مات في الثالثة والأربعين، وموته كان سنة ولادتي، كان أكبر من لوركا بسنوات، لدي صورة له من عام ١٩٣٠، ستراها حين تزورني في البيت، علقتها في صدر المكتبة منذ كنت في مثل سنك. سترى إغناثيو باللباس الحريري المزركش والخيوط المذهبة، لباس المصارع فتان يا سعد!".

ثم يمضي في شرح طقوس المصارعة وحمياها، وما تزخر به في منظور الإسبان من دلالات المغامرة بالحياة والمكابرة في مواجهة القوة بالعقل وانتصار الشجاعة وتحدى الموت بوجد صوفي عميق، لا يستشعره من لا يعرف الخلفية الثقافية الاحتفالية لهذا الطقس الشعائري الدامي، باعتباره العيد القومي للإسبان، يجسد شخصيتهم ويطرح أشواقهم للبطولة. لم يشرح الراوي كل ذلك، لكنني سمعته مرات عديدة من بدرو نفسه. من هنا تكتسب شخصيته لدى القارئ الذي يعرفه وجودا يفوق ما في الرواية ويفيض عنها، بينما لا تحمل أسماء -أكاد أحدس بأهميتها في الحياة الثقافية السورية إن عرفت مقابلها الواقعي- مثل إسبر فارس ومظهر العبدون ومطاع أكرم والناشر عبد النور وهبة عمار التي أكاد أتعرف عليها- لا تحمل للقارئ البعيد نكهة الوجود ولا مذاقه، مع أنها فيما يبدو شخصيات حقيقية دارت في فلك سعد أيوب (الراوي/ الكاتب) واكتسبت منه طاقة مشعة، لكنها لا تكفي كي تنحفر في ذاكرة القراء أو تبقى في مخيلتهم. وربما كان هذا من أفدح نتائج الاعتماد في تبئير الشخصيات على وعي الراوي فحسب، دون النفاذ إلى أصواتها المتعددة، لقدح شرارة وجودها بارتطامها وتجاذبها وتشكيل قسماتها عبر منظورات مختلفة في داخل الفضاء الروائي ذاته.

هاء الغياب:

على أن هناك لعبة دلالية أخرى ناوشتنا بها الرواية منذ عنوانها، وهي مرجعية الضمير المؤنث في عبارة "في غيابها"، فعلى المستوى السطحي للنص وعبر الإحالات المكرورة للمحبوبة التي تروي لها أخبار رحلة الأندلس يبدو أنها "هبة عمار" فحسب، لكننا لا نكاد نتمعن في الطبقات العميقة حتى تتراءى لنا كل تكوينات الجمال الأنثوي المثير للشوق واللهفة وراء غلالة هبة بلوازمها، من التكشيرة المحببة والحضور المطارد الوضيء، وهي تقف في مواجهة "غلوريا" العاشقة و"أتوثينا" المزقزقة كالعصافير دائما وغيرهن من نساء الرواية. ثم لا نلبث أن نستغرق في السرد حتى تتكثف أبخرة الشوق، وتتراءى خلف ضباب الكلمات أطياف أعظم فتنة وجلالا وهو يقول:

"أنت هي الأميرة، وأنا أعد البحر وأوغاريت بك، وأراك في اليقظة كما في المنام، تجوسين خلل الرمل والحصى والحجر والشوك.. وأنت الآن تشيرين فتقوم هنا أيضا معصرة للعنب وأخرى للزيتون.. وتشيرين فيتبارى الحدادون والسباكون، وتشيرين فتعقد على خيوط الشباك طعوم السراطين.. الآن —وفي اليقظة كما في المنام— لك أن ترمحي من هامة أوغاريت إلى قاع قادس لتسبقيني بثلاثة آلاف سنة إلى إسبانيا، وتشيرين فينصاع الأطلسيّ في تلك البوابة التي سيعبرها طارق بن زياد ليلحق بك، وتشيرين فتفرغ سنائنك حمولتها، وتمتلئ بالقصدير أو بالفضة، لأنك ستغادرين إيبلا إلى زقاق طالع الفضة قبل أن نلتقي على شرفة بيتي/ عزلتي في الضيعة.

وتشيرين فيبدعون لك اثنين وعشرين حرفا، ويملأون اللفائف، ويوشّونها باسمك الأرجواني.. ثم تشيرين فينزل الناووس إلى قبر وشمعة وحرز، هل هي بداية أم نهاية؟ هبة: أحبك".

على أن هذا المزج بين المحبوبة والوطن، بين بهاء العشق وقدسية الأساطير التاريخية، في لحظة انصهار قصوى للسردية الصغيرة في قلب السردية الكبرى للوجود الإنساني في الوطن الكبير، تضفي على القصّ وهج شعريته، وتجبر وهن عظامه، وترقى به إلى أفق الفن الكلي في رمزيته الرفيعة.

ياسر عبد اللطيف في قانون الوراثة

تتدفق الأعمال الروائية في نهر الإبداع العربي فـى مصـر، بمعـدّلات متناميـة تنافس فيضانات النيل الخصيب. وليس بوسع الرصد النقدي، مهما كـان جـادًا ويقظاً، أن يشملها كلها بالتحليل والإضاءة. بل يتعين عليه انتقاء بعض النماذج الدالة اللافتة من مختلف الموجـات العمريـة، لسـبر غورهـا، ومعرفـة مسـارها، وكيفية تمثيل متغيرات الحياة فيها. مع الإشارة إلى ما عساه أن يتجلى فيها من تطور الأساليب التقنية، أو تبلور الرؤى الكلية.

وياسر عبد اللطيف كاتب شاب، لا يكتفي فيما يبدو بتقديم نفسه، بل يصر على نمذجة الأجيـال السـابقة عليـه، لا يفعـل ذلـك بشـكل مباشـر، وإن كـان يحكيه بضمـير المتكلـم، بـل يبعـث لنـا راويـا متخيـلا، موازيـا لـه فـى العمـر والشواغل، يسند إليه جميع الأفعال والأقـوال، فيعفـي نفسـه مـن مسئوليتها، ويطلق سراح شخوصه لتكتسب وجودا إبداعيا،كمخلوقات مستقلة عنه، تعيـش وتصنع كونها الأصغر الذي يوازى فى نظمه وقوانينـه هـذا الكـون الأكـبر. ولأن عنوان الرواية "قانون الوراثة" كان لابد للراوي أن يلمس العصب الحسـاس فـى تسلسل خارطة الأجيال، دون أن يتوقف ذلك علـى اللحظـة الـتي جلس فيـها على مقعد طبيبة الأسنان، وزاغت عينه باستراق النظر إلى منبت صدرهـا، قبـل أن يسألها عن سر إصابة أضراسه بالعطب المبكر، فتجيبـه بـأن ذلـك مـن فعـل الجينات الوراثية.

ولنبدأ بصورة الجد الذي يستحضره الراوي فيما يشبه بعث الذاكرة العائليـة للأسرة وللعصر برمته، فى سطور مكثفة. "كان قد بدأ حياته العملية "كبارمـان" فى أحد الأندية التابعة لأحد الأحزاب، مـن هنـاك، مـن خلـف البـار.. سمـح لنفسه ذات مرة بالتدخل فى حوار دار بين أحد الباشوات ووجيـه آخـر، علـى

الناحية الأخرى، حول كتاب أحمد أمين "فجر الإسلام".. لم ينتبه الباشا إلى الرأي المحافظ الذي أبداه "البارمان" معارضا لهما، ولا لتعارض ذلك الرأي مع كون قائله ساقيا للخمور، إنما أثار انتباهه وجود "بارمان" نوبي على تلك الدرجة من الاطلاع، بحيث يكون قد قرأ كتابا ككتاب أحمد أمين : حديث الظهور، بل وكوّن عنه رأيا، وإن كان رأيا رجعيا.. وهنا عرف منه الباشا أنه حاصل على شهادة الابتدائية، وقد كانت تؤهل حاملها تلقائيا للحصول على لقب أفندي، فقرر تعيينه فى وظيفة إدارية بمقر الحزب، بل ووعده بمساعدته على استكمال تعليمه.. ربما لم يكن ذلك عطفا أرستقراطيا من قبل الباشا على ذلك "البارمان" المثقف البائس، بل كان تعاطفا ذا صبغة برجوازية صغيرة، فالباشا فى الأصل مدرس سابق، ومتهم سابق فى قضية اغتيال السردار الإنجليزي "ثم يرصد الراوي ما طرأ على حياة جده من تحول نتيجة لذلك، حيث انتقل إلى صفوف الأفندية الموظفين، وابتعد عن مهنة السقاية، بما سمح له بإطلاق العنان لنوازعه الدينية، فحف شاربه وأطلق لحيته، وإن احتفظ بزيه الأوروبي، وأهم من ذلك، فقد تحركت الأسرة معه بفعل هذه اللفتة الكريمة تحركا طبقيا يسيرا، حيث انتقل من مسكنه فى عطفة الجنينة إلى شارع مصطفى كامل. الأمر الذي أتاح له درجة من الرقي الاجتماعي سوف تستمر فى حياة الأب/ الجيل الأوسط، مع تغير الظروف، وقيام الثورة، وإفساح المجال لأبناء هذه الطبقة للدخول فى الدائرة الوسطى عبر التعليم، لا بسبب الصدفة التى رأيناها فى حادثة البار، بل من قبيل حركة المجتمع بأسره، حيث يتخرج الأب فى بداية الستينيات من قسم ميكانيكا الإنتاج فى هندسة عين شمس.

ويتابع الراوي فى موقع آخر من سرده إيجاز حياة أبيه فى كلمات تلخص مسيرة جيل كامل، حيث "تم تكليفه بالعمل فى المصانع الحربية، مهندسا من جنود حلم التصنيع الثقيل للعهد الناصري الطوباوي، واضعي أسس غد لن تشرق شمسه إلا على سواد مطبق. وبعد انحسار موجة الهزيمة الطاغية عام ٦٧ ترك خدمة الحكومة ليجرب حظه فى الأعمال الحرة.. ومن إخفاق لآخر هاجر

فى منتصف السبعينيات إلى السعودية مع من هاجروا، ليعود مع انتصاف عقد الثمانينيات يجر أمامه عربة المطار التى تحمل بعض الأدوات الكهربائية" وهكذا تبخر فى عقد واحد من الزمان حلم التصنيع الثقيل وآل فى مفارقة حادة إلى الاكتفاء بشراء بعض الأجهزة خلال الإعارة، مما يجسد رحلة هذا الجيل المحبط بطريقة عينية، تعززها أوصاف لاذعة، مثل الطوباوية والغد الذي لن تشرق شمسه. وتنتقل الأسرة مرة أخرى إلى ضاحية المعادي، فى إشارة ذكية لانفصال البعد الاقتصادي عن تمثيل حركة المجتمع بشكل صحيح، ويظل مناط التغيير مرتبطا بما يعبر عنه الراوي من رؤيته لميراث الجيلين السابقين، حيث يشير إلى جملة من التحولات الخطيرة فى الوعي والممارسة والسلوك، لابد لنا أن نتفهمها بعمق، ولا نقف عند حدود ما يجرح الحس المشترك فيها من ظواهر مقصودة للخروج عن مقتضيات الأعراف السائدة، وتحريك منظومة القيم. فإذا ما انتقلنا إلى وصفه خلال الأحداث لأبناء جيله أمكننا أن نعثر على إيقاعه الضابط فى مشهدين طريفين، أحدهما فى فناء جامعة القاهرة حيث شعر الراوي بالاغتراب الحقيقي إزاء النماذج الاجتماعية "أمم من المستظرفين ومن المكتئبين.. ومن المسيسين ومن الملتحين، من الفتيات المحجبات ذوات العيون الحزينة، وأنصاف العاهرات.. وقلة من الفتيات الجميلات داخل مؤسسة مبنية على "هيراركية"(تراتبية) الاحتقار، فالأساتذة يحتقرون الطلبة، والطلبة المسيسون يحتقرون غيرهم لأنهم قادة وأصحاب سلطة بالقوة. والطلبة المثقفون يحتقرون الجهلاء، طلبة قسم اللغة العربية، ومعظمهم من الجماعات الإسلامية يحتقرون جاهلية القرن العشرين. طلبة أقسام اللغات يحتقرون طلبة الأقسام الأخرى على أسس طبقية.. ونحن فى قسم الفلسفة نحتقر كل هؤلاء لأننا أصحاب المعرفة الشاملة".

ومهما كان رأينا فى قسوة هذا المشهد الذي يصف به الراوي ساحة جامعة القاهرة، لا حديقة الحيوان المجاورة لها، فلابد لنا أن نأخذ هذه الرؤية بجد ونحن نبحث عن التناغم المفقود بين فئات الشباب، ونحمد لأدباء هذا الجيل شجاعتهم فى التعبير عن مظاهر الشذوذ التي ابتلي بها المجتمع فى تطوره

الضروري، بل ونتسامح معهم فى مثل هذا المشهد الثاني الذي يشير إلى تفاقم حالات النفاق والازدواجية وانفصام وعي الشباب فى سلوكهم اليومي المألوف،حيث يضطرون إلى إرضاء ذويهم فيما يرتدون من زي، ويخضعون في الآن ذاته لنزوات أجسادهم فيما يمارسون من سلوك. يقول الراوي عن نفسه واصفا رحلته فى مترو المعادى إلى الجامعة وهو يرتدى "سروالا، بنطلونا، قميصا، بلوفر وسويتر، ولا يخرج من الكم سوى يدك (يخاطب نفسه) لتمسك بالقضيب المعدني الموازي لسقف المترو، وفى المحطة التالية يتضاعف الزحام داخل المترو، أقف على ساق ونصف، ساقي المثنية تمتطي صهوتها فتاة، والزحام ستار، الفتاه ترتدي بنطلون جينز، وحجابها فوق رأسها، وكأن نصفها السفلي متحرر ونصفها العلوي محافظ." ولن أمضي فى اقتباس بقية هذه الصورة التي لا يفيد استنكارنا لها شيئا. ولا يغني عن ضرورة فهم إشارات الراوي الذكية لمراحل تعليمه السابقة في المدارس المختلطة، حيث التسامي بالغرائز عبر التواصل الإنساني الجميل.

تجارب فارقة لهذا الجيل:

يتميز ياسر عبد اللطيف بتلقائية بالغة في سرده، فهو يكتب بسلاسة وعفوية، دون أن يعني كثيرا بتشكيل معمار محكم لروايته، بل يترك لذاكرته أن تنهمر ببساطة، ولأنه فى مقتبل حياته الإبداعية فهو يجرب أكثر من شكل للتعبير، سبق له أن أصدر ديوانا شعريا بعنوان "ناس وأحجار" لكنه لم يقع أسير وهم باهظ يرهق طاقته الأدبية، كما أنه فيما يبدو متحرر نسبيا من عقدة الانتماء النوبي، بل كثيرا ما يسخر مما يسمه "الجيتو" داخل كتابته، وربما ترك للراوي أن يتماهى بقوة مع طيف المؤلف نتيجة لهذه الفورة العفوية. وقد بسط فى هذه الراوية المثيرة بعض التجارب الفارقة لأبناء جيله تستوقفنا للإشارة إليها، من أخطرها تجربة الاحتجاج السياسي في مظاهرات الجامعة إبان غزو العراق للكويت فى التسعينيات حيث يقدم فى الفصل الثاني من روايته رؤية تفصيلية لها، مبرزا بعض جوانبها الطريفة التى لا يعرفها سوى من كابدها من

الشباب، فهو يحكى مثلا عن شاب التقى به على باب معسكر "خطوة السير" بينما يقف منتظرا دوره ليحصل على شهادة الإعفاء من الخدمة العسكرية، إذ حدثه عن "أيام خدمته التي قضاها مع الكتائب المصرية المحاربة بجانب قوات التحالف الدولي في عاصفة الصحراء.. وحكى أنه ألحق كسائق على قوات الجيش السعودي، وكيف أن شظية أصابت ساقه عاد بعدها إلى القاهرة ليرقد في المستشفى العسكري بلا جدوى من علاج، وعندما انتهت مدة خدمته العسكرية خرج من المستشفى شبه مشلول، نصحه أبناء الحلال أن يطلب العلاج على نفقة الحكومة السعودية التى أصيب بجبهتها، فبعث ببرقية يطلب ذلك، استدعى للعلاج على نفقة الحكومة الملكية بمستشفيات الرياض الفاخرة.. إلا أن الاستدعاء وصله على عنوانه لدى الجيش المصري فأرسل إلى الرياض تحت ستار مهمة عسكرية، وها هو يسير على قدميه مرة أخرى بالرغم من المسمار البلاتيني الذي يقوم ساقه.. قال إنه عولج من الباطن كما حارب من الباطن فى حفر البا..هاهاهاه".

المثير في هذه الحكاية لا يتمثل في روح المرح التي يتذكر بها الشباب حيواتهم وما تحفل به من المآسي، بل يكمن على وجه التحديد في أن سرد هذه الحكاية يأتي في نهاية الفصل الذي يصور فيه الراوي مظاهر احتجاج الطلاب على هذه المشاهد الساخنة وباستثناء الفصل الرابع الذي يتطرق فيه الراوي لأحد أقرباء العائلة دون ضرورة فنية، مما يجعله ملحقا كالشارب اللصيق بالرواية، تأتي فصول الرواية متماسكة متنامية، فهو يقدم فى الفصل الثالث تجربة فارقة أخرى في حياة هذا الجيل، تتمثل في نتائج معاناته للبطالة وهروبه من المسئولية العامة التي تحجب عنه قسرا، ولجوئه إلى عالم المخدرات وهلاوسها الطاحنة. يحكي قصة مجموعة من شباب المعادي يتفننون في الحصول على تلك المواد من الصيدليات بتركيباتها الكيماوية المختلفة، حتى ينتهي بهم الأمر إلى مادة "الباركينول" التي لم تكن قد أدرجت على قوائم الممنوعات لاستخدامها فى علاج الشلل الرعاش. ويصف ما حدث لهم بعد تعاطيها في رحلة مثيرة إلى العين السخنة، وكيف استحالت خيالاتهم إلى

كوابيس قاتلة، تلعب فيها الزواحف والوحوش والحشرات السامة دورا رئيسيا "وتيمة الحشرات تلك هي التي حدت ببعض متعاطي "الباركينول" من الحرفيين أن يطلقوا عليه "برشامة الصراصير" تماما كما أطلقوا على "الكوميتال" الجماجم، وكما أطلقوا على مخدر "الأتيفان" القوي "قطر الصعيد"، استنادا إلى الحادثة الشهيرة التى خدر فيها أحد الصعايدة ركاب عربة قطار بأكملها عن طريق وضع " الأتيفان" فى "جركن" لماء الشرب، وسقايته لهم تطوعا وثوابا أثناء الرحلة، ثم سرقته لمتعلقاتهم بينما هم يأكلون الأرز باللبن مع ملائكة "الأتيفان" الأزرق. ثم يعلق الراوي بخبرة يحسد عليها موضحا تاريخ انتشار أنواع المخدرات فى أوساط الشباب قائلا: "كانت تلك الفترة بنهاية الثمانينيات هي العصر الذهبي لمخدرات الكيمياء، كانت دولة الحشيش فى طريقها إلى الأفول فيما عرف بأزمة الحشيش الكبرى، والتي على إثرها تم تدويل "البانجو" كمخدر محلي، فتم توفير ملايين الدولارات التي كانت تبدد خارج الحدود جلبا للحشيش، وبهذا ساهمت الأعشاب الخضراء -بشكل أو بآخر- في حركة الإصلاح الاقتصادي التي بدأت مع عقد التسعينيات وانتهت بنهايته".

وربما كانت هذه البيانات التي يتبرع بها الراوي بلهجته الساخرة العابثة وخبرته الموثقة بهذه العوالم الشبابية ضئيلة الأهمية من الوجهة الفنية، لولا أنه يوظفها بطريقة جمالية ماهرة لرسم صورة حادة لملامح أبناء هذا الجيل، وكيفية انصرافهم القسري عن المشاركة فى الشواغل العامة، بحجة الحفاظ على السلم، مما أدى إلى تغييب وعيهم وتعميق شعورهم بالإحباط ، ومن ثم فإن ما بدا لنا في الظاهر مجرد انهمار عفوي لخواطر الراوي الماكر وذكرياته البعيدة والقريبة، قد أسفر عن منطق متماسك، يفضي إلى رؤية متبلورة لواقع هذا الجيل الذي نسارع باتهامه، دون أن نتأمل مواريثه وإحباطاته، مع أنه يتميز بحكمة بليغة في وصف أحلامنا بالطوباوية وسعينا لنزوع فجر لن تشرق شمسه بحسن النية ، مما يجعل هذه الرواية الصغيرة كبيرة الأهمية فى حوار الأجيال الأدبية.

محمد العشري في هالة النور

روائي شاب، ذو تكوين علمي متين. وطموح فني متدفق. أبدع في عدة أعوام بضع روايات لافتة، يستحق عليها حسابا نقديا عادلا. لأنه يجرب تشكيل خبرته المهنية- إذ يعمل فيما يبدو جيولوجي في إحدى شركات البترول- وتحويلها إلى صيغ مغامرة في فن القص. يصر على إثبات حضوره المنافس، والفائز في بعض الأحيان في المسابقات الإبداعية، مما يقتضي عناية نقدية خاصة في قراءته وتشجيعه.

والواقع أن محمد العشري لا تنقصه الشجاعة في تجريب إدماج معلوماته العلمية في نسيج سرده، وإضفاء صبغة جمالية عليها، لكنه يتعجل كثيرا في هذا الصدد، فلا يدع خبرته تنضح برفق على لغته وتخيله، بل يقحمها في عمله منذ الوهلة الأولى، بشكل يستفز بعض القراء فلا ينشط لمتابعته بالحماس ذاته في الرواية التي نعرض لها اليوم "هالة النور"- وهي تختلف جذريا عن"نقطة النور" الرائعة التي سكبها بهاء طاهر على عيوننا منذ سنوات- يفاجئنا المؤلف الشاب بتقرير أحد شخوصه ويسمى"حسام" عما قام به في موقعه البترولي في الصحراء ، حيث يعطي لرئيسه بيانا "بنتائج التسجيلات الكهربائية للبئر. متضمنة سجل تفاصيل الطبقات الأرضية، من السطح الخارجي حتى العمق النهائي المحفور، على بعد تسعة آلاف قدم، مما يدلل على احتمالات تواجد الزيت في الطبقة المستهدفة من الحفر إلى ذلك العمق". ثم يأخذ في وصف ما ترسمه أجهزة الكمبيوتر من منحنيات خطية، يستطيع أن يحللها حسام ويترجمها إلى أرقام، ووصف الفتحات المسامية بين حبيبات الرمال الدقيقة، مما يسمح بمرور السوائل فيها، وكيفية قياس الضغط المحبوس في هذه الأعماق، إلى غير ذلك من المعلومات الجيولوجية التي كررها من قبل بالتفصيل في روايته السابقة "تفاحة الصحراء"، كما كرر أيضا واقعة ضلال السائق في متاهات

الصحراء الشاسعة المخيفة. ومع أنه يمتلك قدرة فذة على تذويب حدود الواقع والخيال في كتابته، والقفز عليها برشاقة فائقة، فإن ما يصبه على رأس القارئ من معلومات منهمرة غير مقطرة لا يحيل التجربة الأولية إلى طاقة جمالية كافية لإضاءة عالمه الإبداعي ولا يترك فرصة الترسب البطيء في وجدان قرائه.

فهو في طموحه العجول لاحتواء الكون بقبضته الصغيرة لا يكتفي بالغوص في أحشاء الأرض، بل يتبع ذلك بالتحليق في أجواء الفضاء بالجرأة ذاتها. يقول مثلا في الفصل المسمى(خ)- إذ يلتزم نظاما طريفا لترقيم فصوله طبقا لحروف الهجاء - "استولت قبة النجوم الزاهية في الليل الصحراوي على رأس حسام تماما، أخذ يتتبع علامات وخطوط الخرائط النجمية القديمة المقسمة إلى اثني عشر برجا، والتي تملأ السماء بحيوانات وحشرات، وأدوات لها تاريخ وبطولات مرتبطة بمصير وحياة الإنسان. التقطت بوصلته الداخلية من ذلك الزخم النجمي الهائل هيكل برجه المميز، بوتره المشدود وسهمه المصوّب، وكائنه الأسطوري "القنطور" الذي نصفه الأعلى إنسان والأسفل حصان، يوجه رمحه إلى أعدائه مخترقا الكوكبة المكوّنة لبرجي العقرب والسرطان... إلخ". ومع أنه يستثمر هذه البيانات ليطلق العنان لخيال بطله، في رحلة روحية إلى طبقات الكون العليا ومجموعاته الشمسية وتكويناته الكوكبية، تمهيدا للتركيز على ما يسميه الكوكب العاشر المفتون بنظامه العلمي وبنيته المجتمعية، وما ينجم عن ذلك من وقوع هالة النور الصاعقة على الصحراء الغربية، بالرغم من كل ذلك فإن حشد المعلومات الفلكية المكثفة إلى جانب سابقتها يحيل الرواية الصغيرة إلى كتيّب شبه علمي مثقل بالبيانات المحشوة، وكان يكفيه مثلا أن يصف المشهد الذي واجه حسام عندما ضلت سيارته في عمق الصحراء وانهالت أمامه جدران الرمال المتناثرة من صواعق الضوء الغامر حتى وصل إلى هوة كبيرة "قطرها ثلاثون مترا وعمقها خمسة أمتار.. وقعت عيناه على شيء أبيض منتصب في الوسط.. نزل إلى الهوة، اتجه صوب ما رآه، شعر بسخونة تحت قدميه، وأنفاسه تتردد بترقب. وجد راية ضوئية بيضاء، مفروشة في الرمل على حامل ضوئي لونه أصفر، مكتوبا عليها بلغات مختلفة، جلس أمامها على

ركبتيه، حاول تفسير كلماتها:

(حقل السيليكا الجافة – الصحراء الغربية– معمل أبحاث الطاقة– كوكب العاشر) ومع أن افتراض خضوع هذه الغزوة الفضائية لنظم العمل البشري المعهودة، وحل رموز اللغة بترجماتها حتى العربية غير محتمل كثيرا، فإن الاكتفاء بسرد المشهد والمواقف، والبعد عن استعراض المعلومات، وترك هامش يسير من الغموض الذي يوشح الأحداث بغلالته الفضية كان أقرب إلى منطق السرد الفني الجميل.

الإمساك بالخيوط الروائية:

يصر محمد العشري، في بنائه الروائي، على اللعب بعدد من الخيوط القصصية المتوازية. فينجح في تضفير بعضها ودمجه ويترك بعضها الآخر متناثرا غير مجدول. متعمدا فيما يبدو إضفاء لون من الحداثة التجريبية المحيِّرة للقراء، متنقلا من صيغة سردية تعتمد على الراوي الغائب إلى صيغة أخرى تتخذ ضمير المتكلم. فهو في الفصل التالي مباشرة "ب" يتحدث بلسان حسام ذاته قائلا:

" رأيتها للمرة الأولى في الطريق، تلفتّ منجذبا، نظرت إليها ساهما، فضحكت مغلقة رموشها القصيرة. خفق القلب خفقة مباغتة، انتفض بعدها وانفجر في صدري بعد سكونه زمنا حتى ظننت أنه مات، ولا أحد يستطيع أن ينتشله من نومه. ارتفع ساق الورد بسرعة وازدهر محمرًا، قطفت وردة من بائع متجول صدّرتها في مواجهتها. تلوّن وجهها بخطوط الخجل. تلعثمت كلماتها، تقدمت منها خطوة، وضممت كفي إلى بعضها. تفتحت وردة الابتسام بيننا وأطلقت أريجها المنعش" ثم أخذ يصف بهذه الخفة النزقة قصة حب مراهق يأسر انتباه رفيقته بحيل طفولية بسيطة ومبتكرة على حد تعبيره، مثل رسم قصاصات من الورق، عليها قلوب ناطقة بكلمات الحب الملونة ونثرها في الهواء. وتنضج هذه العلاقة حتى تفضي إلى قدرها المحتوم بتحديد موعد للقاء الأهل وطلب اليد. لكن استدعاء الشركة له للقيام بمهمة عاجلة لا تقبل التأخير في

الموقع الصحراوي هو الذي يعلق الموعد المنتظر، ويبرر إصرار حسام على ركوب الخطر وعدم انتظار سيارة الشركة المجهزة للعودة به إلى المدينة، مؤثرا صحبة سائق اللوري وتابعه الذي يوزع المؤن على المواقع البترولية المتباعدة ومتعرضا هكذا لتجربة الضلال الشاقة في بطن الصحراء، لكن المثير للانتباه أن الرواية تختتم دون أن يعود الراوي لهذا الخيط كي يعقده إيجابا أو سلبا. بل يتركه معلقا في فضاء النص، وينتقل إلى وصف مشاهد فضولية عن مكانه في غرفة بأحد الفنادق ومراقبته لنوافذ الجيران وقصصهم المحتملة في علاقاتها العديدة.

والأغرب من ذلك أنه ينتقل بضمير المتكلم ذاته ليصف تجربة مغايرة، لمندوب مبيعات يعمل في مكتب لتسويق الأجهزة العلمية، فيخبرنا أنه : "جلست فترة أدرس تفاصيل عمل الشركات، وأحدد شكل الأشياء التي من الممكن أن تتناسب مع كل واحدة. شعرت بالإرهاق وأنا أحفظ عن ظهر قلب مكوّنات كل جهاز وطريقة تشغيله ومميزاته، تحسبا لأي سؤال مفاجئ يطرحه عميل من العملاء. قسمت أيام عمل الأسبوع الستة بين اثنتين وأربعين شركة، بواقع زيارة أسبوعية لسبع شركات في اليوم الواحد. أخرج من الفندق في الثامنة صباحا، أعود إليه في الثامنة ليلاً. بدأت بتعريف هذه الشركات بنشاط المكتب حتى استطعت أن أسجله في سجل مشترياتها بجانب المنافسين الكبار. لكي يتم إخطارنا بمواعيد المناقصات والممارسات الخاصة بحاجتهم إلى بعض الأجهزة الفنية المتخصصة". ومع أن الكاتب يمضي بعيدا في تتبع هذا الخيط المغموس في قلب الواقع الإداري الفاسد للبيروقراطية المصرية، وينكأ بقوة جرح البطالة النازف في صميم المجتمع، إذ يصف عدم قدرته على مجاراة صاحب المكتب في اتفاقه مع بعض المسئولين على منحهم عمولات ورشاوى لقاء إرساء المزادات عليه، مما يدفع الشاب إلى التنحي عن المشاركة في هذا العمل، والبقاء وحيدا محملقا في سقف غرفة الفندق، حتى يبدو الأمر "في حاجة إلى معجزة، بل إلى عدة معجزات، للفرار من الإحباط الذي سكب سائله في دماغي، تركني أبحث عن حل فردي لمشكلة راكمها المسئولون لسنوات طويلة، ووضعوا أبناء جيلي في متاهة بلا مخارج، تقود إلى تخبط أعمى، وسخط على كل ما يدور

حولنا، لأنها لا تحسّ بوجودها وقيمتها الإنسانية".

على الرغم من هذه الصرخة اللاهبة ضد تبديد طاقات الشباب والعجز عن خلق فرص العمل الملائمة لهم والمفيدة من تخصصاتهم وكفاءاتهم العلمية، فإن ضمير المتكلم الذي يستخدمه في هذه الفصول لا يبدو أنه يحيل إلى شخصية حسام ذاتها، ولا إلى شخصية مساعد السائق الذي تكشف عن جامعي بدوره لا يجد فرصة العمل الملائمة له، مما يجعل الروابط مفقودة بين أطراف الخيوط المتوازية للقص، وينتهي بالقارئ إلى احتمالات متعددة، أقربها إلى المنطق اعتبار تلك التجربة المحبطة في التسويق سابقة على عثوره على العمل الحالي، حتى لا تظل قفزة في فراغ النصّ المتخيل، توازي تلك القفزات التي انطلق بها الراوي إلى المجرات الكبرى في الكون ليصل إلى سر الحفرة الوضيئة في قلب الصحراء العاتية.

النظام العشري وموسيقى الأفلاك:

وهكذا لا نستطيع تحديد بؤرة العمل الجامعة لخيوطه، هل هي تبديد الطاقة البشرية في المجتمع المصري والعربي عامة، أم هي البحث عن مصادر بديلة للطاقة المادية والنظام الكفيل بتوزيعها على أكمل وجه؟ وربما أمكن إرجاع الأمرين بقدر من التأويل إلى نقطة مشتركة يحتاج القارئ للتنقيب عنها في ثنايا الرواية، حتى يعثر عليها في مشهد العالم العشري- نسبة إلى الكوكب المسمى بالعاشر، وربما إلى محمد العشري أيضا، إذ يقول: "العشري(١) أحد الباحثين في معمل الطاقة في كوكب العاشر، الرقم الملاصق لاسمه، يعني فئته التصنيفية في مجتمعه، فالعلماء والباحثون ترتبط أسماؤهم بهذا الرقم، يأتي بعدهم مع الرقم (٢)جماعة الفنيين والعمال الذين يعملون على نطاق واسع لتحويل النظريات العلمية والأبحاث إلى واقع ملموس.. وهكذا تتدرج الأرقام الملاصقة للأسماء حتى تصل إلى الرقم (٩) الخاص بالقادة والساسة. يأخذون آخر رقم في المنظومة، لأن وظيفتهم تنظيمية فحسب.. ويتضح أنه كلما زادت مهام الشخص، من حيث حجم العمل الذي ينتجه تتسع مساحة المكان

المخصص له ولأدواته التنفيذية من الآلات والأجهزة المختلفة. أصغر غرفة في أعلى الهرم تخص رئيس العمل، حيث وظيفته الإشرافية لا تحتاج مكانا واسعا. العاشرون في توجههم لا يحيدون عن الأسس المنظمة لمسئولية كل فرد، دون الخلط بينها، أو وضع أشخاص في أماكن لا تتناسب مع مؤهلاتهم وكفاءتهم.. فالباحث الذي يتوصل إلى نظرية جديدة ويثبت نجاحها يلقى التكريم اللائق به كمبدع ومبتكر".

وإذا كانت هذه هي " اليوتوبيا" التي تملأ خيال الروائي الشاب، ويضعها نموذجا لحل المشكلات الفردية والجماعية فإنها حسنة النية، يفترق فيها المتخيل البسيط عن الواقع البشري المعقد الذي لا يقوى على تنظيمه. وكما أن صفحاته المطولة في وصف كيفية تولد المياه من الرمال تظل حلما أدبيا لم يدخل مختبر الحياة العلمية فإن خبرته التنظيمية بالمجتمعات المتحضرة المنتجة في سعيها الدؤوب لتجاوز أخطار البطالة وتحويل فائض العمالة لقوى خلاقة تظل في حاجة للانصهار في بوتقة التجربة الإنسانية، مثلها في ذلك مثل المعلومات المقحمة، والخيوط المتوازية، والحوارات العبثية مع السائق عن عصر الديناصورات، لابد من تذويب كل ذلك في نافورة الإبداع الصافي، عبر وعي عميق لراو منسجم ومتماسك، قادر على أن يلتقط موسيقى الكون التي تشع من صفحات الرواية، ويضفي عليها التفسير العلمي والأسطوري في انخطافة واحدة، وهذا ما نتوقعه من محمد العشري في طموحه الإبداعي الخصيب.

عبد الله الناصر في سيرة نعل

بعث إليّ الكاتب السعودي الشاب عبد الله الناصر من لندن بمجموعته القصصية الثانية التي تحمل عنوانا طريفا ومثيرا هو "سيرة نعل". وكان قد أصدر كتابه الأول منذ عامين بعنوان "بالفصيح". ولأن فن القصة القصيرة كاشف وواعد، يسمح للمبدعين بمقاربة عوالمهم المختلفة، واختيار المنظور الذي يتربصون عبره بتحولات الحياة وأحوال البشر، فإن عبد الله الناصر يدهشنا في هذه المجموعة باقتدار اللغوي اللافت، ومهارته التقنية في تشكيل القطاعات السردية التي يقدمها على أن أخصّ سماته أنه يقترب بنا من الجذور العميقة في بناء الوعي بالمكان، حيث يخلعه من الطابع التجريدي الذي يغلب على الكتاب المبتدئين، ليصبّه في لحظات تاريخية محددة. ومع أنه —فيما يبدو— لم يشهد بشكل مباشر عمليات التحول المدني التي يرصدها برهافة ملموسة، فقد استطاع أن يلتقط إيقاعاتها من الروايات الشفهية التي تتناقلها الأجيال، ويتمثلها بمصفاة دقيقة تستقطر سحرها وتركّز نسغها الحيوي في لقطات بديعة، لا تعتمد على مجرد رصد المفارقات، ولا تقتصر على هذا الحس الساخر الذي يطل علينا ابتداء من عنوان المجموعة، بل ترتكز على بعث روح الأشياء، وأنسنتها، وتسميتها قصصيا بخلق مجالاتها الحيوية ولمس تناغمها الخفي، خاصة عندما يصيخ السمع لنبض الأرض، ويتأمل طبيعة البشر معبرا عن مكنوز خبرتهم قبل أن يتدفق النفط بين أصابعهم فيطمس كثيرا من ملامحهم الإنسانية التي يجهدون في استعادتها. ولعل القصة الأولى " إشارة مرور" أن تفتح للمتلقي نافذة وضيئة على هذا النبل الروحي الذي تكاد المدينة أن تسحقه، فهي تصف زوجة مترفة " تهبط على الدرج الرخامي الأملس، وتستمتع بوقع قدميها"، لكن سرعان ما يستدعي انتباهها "ذلك المنظر على حائط ردهة الدرج الوسطى، حيث تتراءى نخلة ذات عذوق حمراء، تترامى أطراف عسبانها المنحنية على

جدران البيت الطيني، ذي الباب الخشبي الباهت، وقد بدت أكوام من القش والأتربة على مدخله، وتذكرت شيئا ما، تذكرت شيئا يشبه الحلم، الحلم البعيد الضعيف التفاصيل، تذكرت أنها تزحف وهي رضيعة أمام هذا الباب الخشبي الباهت على التراب وقش الزرع والحصاد، وهي الآن تهبط على هذا الدرج الرخامي الوضاء، الصافي صفاء الماء".

وهكذا تقوم اللوحة التشكيلية بدور بعث الذاكرة البعيدة لهند، فتلك هي وظيفة الفن في جميع تجلياته البصرية والسمعية واللغوية، ومنذ تلك اللحظة لا تستطيع السيدة أن تستمتع بموسيقى حياتها الناعمة، فقد انفتح ثقب نافذ في وعيها المصمت، فهي إذ تركب بجانب زوجها في السيارة الفارهة، والهواء البارد يملأ المقصورة، وأغنية شجيّة تنبعث من المسجل، ومسبحة زوجها تتدلى من يده "يخيل إليها أن المسبحة أرجوحة في فضاء الحيرة والذهول.. أرادت أن تضحك أو تفتعل ابتسامة أو حديثا، ولكنها لم تستطع، وأوقفتهما إشارة حمراء، وتراصّت سيارات مختلفة الألوان والأحجام والقيمة، بها أناس مختلفو الألوان والوجوه والقيمة الاجتماعية أيضا، وركض نحو السيارة طفل حافي القدمين يحمل في يديه علب المناديل.. وتمنت أن تدخل الطفل ذا العينين الجميلتين والوجه الشاحب الأصفر في سيارتها لتقيه حرّ السموم، بل تمنت أن تحتضنه إلى صدرها وتقيه شر التشرد والعوز.. قال زوجها: لعن الله هؤلاء الشحاذين، إنهم يشوّهون وجه المدينة، ويعطون صورة سيئة أمام الأجانب لمجتمعنا.. أرادت أن تقول شيئا فتعثر صوتها بالحزن والدموع". عند هذه المفارقة في الأحاسيس والمواقف كان لابد أن تنتهي القصة، فما بعدها فضول لا جدوى منه، وحسبها أن تطرح هذا السؤال الاجتماعى بطريقة جمالية شفيفة.

رمزية الأمثولة:

وإذا كان للفن حيله الماكرة في تمثيل الحياة والقفز خلف الموانع السياسية والمجتمعية فإنه بذلك يهجر أساليب التعبير المباشر ليبتكر طرائقه المراوغة. فالمبدع الحقيقي لا يكف عن نقد الحياة، لكن مهارته تتوقف على طريقة رؤيته

وبدائله وتراتب منظومة القيم لديـه. وفي قصتـه " سيرة نعـل " يغـامر عبـد الله الناصر بتقديم تجربة رمزية، أو بعبارة أدق تجربة تعتمد على الأمثولـة، حيـث تتوازى مستويات الدلالة؛ الحرفيـة والمجازيـة، فيداعبـان معـا مخيّلـة القـراء. يستهلّ الراوي هذه القصة بمخاطبة حذائه قائلا:

" أأبيعك يا حذائي؟ لا تستغرب السـؤال وأجـب: هـل أبيعـك؟ أعلـم أنـك تضحك! ومتى كان المرء يسأل حذاءه في بيع أو شراء ؟ أما أنا فسوف أسألك.

صحيح أنني أعرف عيوبك، فبك جرح عميق في البطن من جراء حجـر حـادّ في رأس الجبل، وأعرف أن بك ثقبين يتسعان بسبب السير بك في الأودية ذات الطلح والأشواك. نعم أعرف أن ظهرك قد تكرمش وتشقق وتكمش واستحال لونه إلى لون الرماد بسبب المطر والريح والسنين. أعرف أن الرقعة التي تشد الإصبـع الكبير قد اتّسعت ورقّت وظهرت بها الشقوق. أعلم أنـك قطعـت أوديـة ودروبـا وصعدت جبالا وكثبانا، وأعرف أنك انتظرت أمام أبواب ومداخل كثيرة، منـهـا الرفيع ومنها الوضيع، منها مداخل كرام ومنـها مداخـل لئـام، ومنـها مداخـل طاهرة وأخرى قذرة. ولن أنسى أبدا أنك في يوم مـن الأيـام وطئـت فـراش ذلـك الوجيه في قصره العظيم! وكنت آنذاك الحذاء الوحيد الذي وطـئ ذلـك المكـان، وأعرف أن الأنظار اتجهت إليك في استغراب واستهجان، وأعرف أن الوجيه لم يثر حولك ضجة، فلم يأمر بحذفك، ولم يأمر بتطهير المكان بعدك..".

قد نعثر في ذاكرة الأدب العربي على حالات مشابهة تتحدث عن الأحذيـة والنعال، مخترقة حاجز التمثيل المجازي للصفة والمهانة، لكـن مناجـاة النعـل بهذه الحميمية أمر مفاجئ، وكاف الخطاب التي تلتبس بالقـارئ عـادة وتشـير إليه تثير كثيرا من الإشفاق والابتسام، فالراوي يحدثنا أيضا فيما يحدث حذاءه العزيز، وعندما يأخذ في تعداد مآثره ووصف معالمه بحنو بالغ يجعل منه بديـلا له ومندوبا عنه، فالحذاء أيضا جزء من صاحبه مهما كان موقعه، ومـا يمـرّ بـه من محن وأمجاد كناية واضحة عن تقلبـات حياتـه، ومـا يتذكـره مـن تجـارب يمثل سيرة حياته الإنسانية، حيث يتوازى الرجل والحذاء، وما يلمح إليه من

دخوله إلى فراش أحد الوجهاء سيظل السرّ المطويّ في تضاعيف القصة، بما يمنحها قدرا من الغموض الموحي، أمّا ما حدث بعد ذلك فالراوي يحكيه: "هل تعلم يا حذائي العزيز أنني هجرتك ثلاث سنين، وتركتك في غرفتك بل في المنزل كله مع العث والغبار والعناكب؟ ومنذ شهر والرسائل تأتيني من جهات مختلفة يسألون عني وعنك، ويرغبون في مقابلتي، لكنني خفت وفزعت، وقلت لصاحب الأغنام التي أرعاها إنني خائف ولا أريد أن أقابل أحدا ولكنه أصرّ على أن أقابلهم.. قابلت شخصا قدم إلينا في سيارة فخمة لم أر مثلها، وكان يلبس لباسا نظيفا لم أر مثله، وحينما رآني أخذني بالأحضان، يعطيني من رائحة طيبه وأعطيه رائحة غنمي، وقبلني على رأسي فوليت إلى الصحراء هاربا. ولكنهم تابعوني وقبضوا عليّ، وراحوا يعرضون عليّ ثمنا لك السيارة الفارهة ومائة ألف.. يقولون إنك ثمين لأنك تاريخي نادر، ولأنك في يوم تاريخي وطئت فراش الوجيه.. لذا قلت فيك:

أيا نعلي الأغلى فديتك من نعل مكانك فوق الرأس ليس على رجلي..

لكن ماذا يضيرني أو يضيرك؟ سوف أبيعك ولتبق فعلا محترما عند عشاق النعال المحترمين".

ومع ما في هذه النهاية من ازدواجية طريفة، بين خطاب الشعر الذي يعتز بالنعل ويفديه بنفسه، وخطاب الرواية التي لا تجد بأسا في بيعه، لأنه محترم يجدر به أن يظل بين عشاق النعال المحترمين، فإن الأمثولة تظل قائمة بين قصة النعل وقصة الراعي، فتسمح للتأويل الدلالى ألا يكتفى بظاهر حكاية النعل الغريبة، ولا بموقف صاحبه العبثي المتراوح بين الاعتزاز والتفريط، ولكنها تومئ بسخرية لاذعة لاصطدام عوالم الترف بعوالم الفقر والشظف، وطرائق الأغنياء في تثمين الأشياء واسترخاص البشر الذين استخدموها، وأكثر من ذلك تلمح القصة إلى استهانة الراوي بالآخرين وفقدان التواصل معهم، وعدم اعترافه بمنظومتهم القيمية.

استعارة الماضي:

هناك قصص في هذه المجموعة يلتقط فيها المؤلف الخيط الدقيق الذي يربط الإنسان بالصحراء، حيث يجسد لحظات امتزاجه بها وحياته فيها، ورعبه من الضياع في محيطها اللانهائي كما في " أم رجوم " وقصص أخرى يجسد فيها نماذج بشرية معجونة بشوكها وحسكها ومشحونة بمرارتها وجنونها ما في "المرور" وقرية القرقر "وبنك الريح" وغيرها.

لكني أريد أن أتوقف عند قصة مفعمة بروح التحولات التي تطرأ على الإنسان والمكان فلا يستطيع دفعها ولا يقوى على استعادتها مهما تسلح بالإرادة أو الشجن. وهي قصة "مزنة " التي تبدأ بتساؤل غريب يطرحه الراوي على رفيقه:

"مشكلة المشاكل يا حماد أن تكون محبًّا، ومشكلة المشاكل ألا تكون محبوبا، وكم أحب هذه القرية التي لم تعد تدرك حبي وفتونى" ثم يبدأ الراوي في عرض غلاف هذه المشكلة قائلا:

"لقد كان ناصر يجلس أحيانا حول الماء قبيل الغروب، فقد كان هناك حوض ماء كبير يقوم في الطرف الغربي من الوادي، يقابله النخيل من الشرق والغرب، وفي فصل الصيف تمتلئ الساحة وبطن الوادى بالخيام، خيام أولئك الرحّل الذين يأتون في هذا الوقت يلتقطون التمر ويتلمسون العلف في مزارع القرية لبهائمهم. وقبيل الغروب تتوافد الأغنام سارحة لترتوي من الماء، والصبايا والنساء يتكاثرن حول الحوض، يغترفن الماء في أوانيهن وقدورهن، "مزنة" لا يدرى من أين أتت ولا من أي أرض نبتت، هبطت كما يهبط الطائر المهاجر، جسد أملود كأنبوب الرمان، سماء ممشوقة القد، عينان واسعتان كحلاوان، اجتمعت فيها كل عذوبة وسحر البداوة، وجه ملائكي يفيض بشاشة برقة، أبيض لفحته سمرة خفيفة يتدفق منه ضوء سرّي يريع القلب".

تتكرر القصة الأبدية، يجن ناصر بعشق مزنة البدوية، يرفض أبوه بصرامة

وعنجهية قبلية أن يزوجه بنب "صلبي"، يغترب ناصر ويكتم عشقه فيذوى جسده وتذبل روحه، تهرع أمه إلى السحرة والمشعوذين لإنقاذه دون جدوى، يحمله أبوه أول العام الدراسي إلى مدير المدرسة الحاذق الذي يعرف كيف يعالج جنون المراهقة بالقراءة والاندماج في الأنشطة الرياضية والاجتماعية. يسلو ناصر ويتعافى ويذهب لإكمال دراسته بالخارج لكن الجرح الغائر يبقى في أعماق روحه. يعود لصاحبه حماد ليسترجع ذاته: "كانت ريح الليل تهب في الوادي، والقمر يلقي بنوره البهيج على النخلات الناعسة كالعرائس الخفرات. كف ناصر تعبث بالرمل البارد الناعم كان الوادي خاليا من الناس، وساحات القرية خالية إلا من أرتال السيارات المتراصّة في منافذ السكك، والطرقات فارغة إلا من وجوه العمالة الأجنبية وأصوات محطات فضائية – غالبها أجنبية أيضا – تأتي عبر نوافذ البيوت ، قال ناصر ويده لا تزال تشد على الرمل البارد : حماد يا حماد، القرية تشوّهت وتوحشت، لم تعد تعرف وجه ذلك الطفل العاشق النبيل وكانت الريح تحمل وسوسة ماء الحوض وهو يتدفق ناعما وقد هجرته البهائم والناس منذ وقت طويل".

وإذا كان هذا المشهد الأخير يمثل الغلاف الخلفي لكتاب بدأه المشهد الافتتاحي بغلافه الأول، فإن ما بينهما من قصة الحب الرومانسي وكيفية التعافي منه إنما هو مجرد فصل عاطفي شاحب ينتظر كتابة بقية فصول هذا التحول الكبير في حياة المجتمع الخليجي التي مازالت بحاجة لهذا اللون من الفن الرائق المصفى، القادر على إدخالها في منطقة التاريخ الإبداعي المنظور.

خالد السروجي في "الشطرنجي"

قصاص سكندري شاب حصل على جائزة الدولة التشجيعية هذا العام عن إحدى مجموعاته القصصية وإن كان يعتز بروايته التي نشرت من قبل بعنوان "الشطرنجي". وهو يستثمر دراسته الحقوقية في استقصاء القضايا التي يتناولها، وإعداد ملفاتها المستوفاة بخبرة ودهاء، ورغبة في خلق عوالم مستقلة، موازية ومتراسلة - بطريقة شفيفة - مع هذا العالم الذي نعيشه.

وقد عمد في هذه الرواية القصيرة إلى دراسة لعبة الشطرنج، واختار لها صوتا يتخذها وسيلة لتحقيق طموحاته وتحدياته الشخصية والطبقية. وصب في صفحاتها التي لا تبلغ المائة خلاصة مقطرة ومجسّدة لإحباط جيل الثورة، من منظور راو ينتمي للجيل اللاحق، ويرقب لحظات الزهو والانكسار في مسيرة آبائه. وقد عمد إلى إقامة جسر التواصل معه بطريقة سردية سلسة ؛ إذ يقول في مطلع الرواية: "على الرغم من كوننا أبناء شارع واحد، إلا أنني لم أقترب منه إلا على مقهى "النيل" بالمنشية ؛ حيث يتجمع أفضل لاعبي الشطرنج من أبناء المدينة، يكبرني على الأقل بعشر سنوات، وكان انطباعي عنه أنه شخص صموت ومقفل وممتلئ بالشجن... وكثيرا ما كنت أشعر به خلف ظهري يتابع دورا ألعبه، وكنت أفعل معه ذلك أيضا، فهو لاعب من طراز فريد، لم أشهده ينهزم أمام أحد. جاءني صوته يوما من وراء ظهري:

- تعجبني طريقتك في اللعب !

استدرت إليه مبتسما، ودعوته إلى الجلوس".

هكذا تتوطد بينهما أواصر صداقة حميمة، يعززها أنهما من أبناء حي واحد هو القباري. حتى يفاجأ به الراوي يوما يدفع إليه أجندة زرقاء تحوي مذكراته الشخصية ليقرأها. وينسج من بعض فصولها، ومتابعاته لأحوال صاحبها

وتقلباته وحكاياته قصة حياة هذا الشطرنجي المفعمة بالدلالات.

حكمة اللعب والحياة:

يبدأ الراوي كتابته بسيل وفير من المعلومات عن لعبة الشطرنج، تجعل القارئ المتمرس يتوجس من هذا النزوع التعليمي المبكر للرواية، مما قد يؤثر على جمالياتها، لكنه لا يلبث أن يستغرق في امتصاصها الوئيد الممتع، نتيجة للطابع السردي المشوّق الذي تكتسبه مهما كانت طزاجة معلوماتها. فهي في النهاية حكاية اللعبة ذاتها، وما يقال عن سرّ نشأتها. فالمقطع الأول من الأجندة الزرقاء يحكي قائلا: "أتعجب كلما تذكرت كيف بدأ الشطرنج بملك هندي مولع بالقتال، استطاع وزيره الحكيم أن يخترع لعبة الشطرنج ليمارس فيها الحرب ولكن بدون دماء. وكيف كان هذا الوزير حكيما عندما طلب أن تكون مكافأته حبة قمح واحدة لأول مربعات الشطرنج تتضاعف حتى تصل إلى المربع الرابع والستين، وأن الملك رجاه أن يطلب طلباً آخر غير هذا الطلب البسيط الذي لا يتناسب مع اختراعه العظيم، ولكن الوزير أصر على طلبه. فأمر الملك المسئول عن خزائن الحبوب في المملكة أن يلبي للوزير طلبه من القمح على الأساس الذي ذكره... وبدأ الخازن يعدّ طلب الوزير ليحسب القدر الذي سيعطيه له من القمح... وعندما أكمل الخازن الحسبة حتى المربع الرابع والستين هرع إلى الملك جزعا ليخبره بتعذر تحقيق الطلب... إذ أن الكمية المطلوبة تزيد عن مخزون المملكة من الحبوب... أحيانا أتأمل ذلك وأتساءل: هل أراد الوزير الحكيم أن يلقّن ملكه بهذا الطلب درسا ما ؟ وأتأمل أيضا هذا المشوار الذي قطعه الشطرنج من الهند إلى بلاد فارس ثم بلاد العرب ثم أوربا ليتحول من لعبة للتسلية إلى علم له قواعده وأصوله." ويمضي اللاعب في هذه التأملات عن فلسفة الشطرنج لينتهي إلى أن الذكاء البشري قد أحرز إنجازات فائقة من خلاله عبر الخطط والرؤى المنتظمة "فالشطرنج هو الحياة كما تريدها. أنت سيدها ومدبرها. تمشي وفق أفكارك وخططك... إن ما يفعله لاعب الشطرنج يقارن كعمل عقلي بما يفعله المخترع المبدع، سواء كان عالما أو

شاعرا... وعندما يستخدم اللاعب عقله في العمل الشطرنجي فإنه لا يحكمه أية عوامل أخرى سوى تشابك الموقف الذي أمامه، ولو أن هناك حرية إرادة في النشاط الإنساني فإن ذلك يكون في الشطرنج فحسب".

ومع أن لعبة الرواية لم تكد تبدأ بهذا المشهد فإن اعتصار الحكمة المتوازية من الشطرنج والحياة في مقدمتها يحدد طابعها الفكري سلفا بقدر ما يضعنا أمام فرضية أولية ينبغي أن تنفتح على المجهول، وتترك للقارئ حرية الفهم والتأويل. ولو كان الكاتب فد بث هذه الرسالة عبر المواقف ذاتها دون استطرادات معلوماتية لكان أشد نضجا في توصيلها بالدهاء الروائي اللازم، وأكثر إقناعا لنا بأسرار التخطيط وأهداف الحركات السردية ومراميها البعيدة، مثلما يفعل اللاعبون في إخفاء مقاصدهم ومداراة فخاخهم، لكنه وقد أعدّ "ملفّ" اللعبة غلبته نزعة المحامي الذي يفترض معرفة القاضي / القارئ بالتفاصيل فيتصدى مباشرة للمقصود من دفاعه البليغ.

حكاية اللاعب:

أما حكاية اللاعب فهي أشد تشويقا، لأنه نشأ في منتصف القرن في بيئة متواضعة، وعلمه أبوه أصول اللعب، ووضع بين يديه كتبه ومراجعه، فأشبع خياله بحكايات "كابابلانكا" الكوبي الماهر، أحد أبطال العالم ومعجزاته الشطرنجية الذي انتزع البطولة من الدكتور "لاسكر". وحكى له عن الروسي "أليخين" أكبر عقلية هجومية في تاريخ الشطرنج، ثم انتقل به والده إلى مرحلة التدريب على الأدوار الشهيرة، كانت تستهويه الأدوار الهجومية، واللمحات العبقرية، خاصة الدور الخالد "لأندرسون" والدور الشهير لمارشال والمعروف بالنقلة الذهبية. وعندها أخذ صاحبنا يحرز بطولات الناشئين، ثم اشتد طموحه فأصبح بطل الكلية والجامعة، واستطاع بتألقه أن يخطف قلب زميلته الحسناء "ليلى"، لكن منافسه الأرستقراطي "شوكت" أخذ ينازله بضراوة دون أن يستطيع التغلب عليه، "كان شوكت دائما رفيقه في المباراة النهائية، وأطلق عليه الشطرنجي لقب الملك الأسود فشاع وأصبح يثير حنقه كلما

سمعه... أدمن الانتصار على شوكت إلى الحد الذي أصبح معه يعتبر هذا الانتصار جائزة إضافية إلى جائزة البطولة. كتب في أجندته: "عندما أتذكر ذلك الآن، يبدو أنه كان نوعا من الانتقام من بشرته البيضاء المحمّرة، وأناقة ملبسه، واستعلاء والده. وكنت دائما أحرص على إرضاء والدي بالانتصار على شوكت بالذات... لأنه قال لي ذات مرة: لقد أخذوا كل شيء ؛ المال والسلطة والبرلمان... ويريدون الآن أن يأخذوا الشطرنج، ثم أردف محذرا:

إياك أن تخسر أمام شوكت ويفوز بالكأس".

وطالما حام شوكت حول ليلى لإغرائها، لكن فورة الحب والشباب ومثاليته أبعدتها عنه حتى تغيرت الظروف بعد التخرج، فقد ذهب الشطرنجي إلى التجنيد الإجباري في الجيش، وقلّت لقاءاته مع ليلى بحكم تباعد إجازاته وانشغاله في الجبهة الملتهبة، وعندما انفجرت حرب السابع والستين انكسرت كبرياء الجنود "فخرج من التجربة مضعضعا... كانت الظاهرة الغريبة التي بدأ يشعر بها هي فقدانه لمشاعره الجنسية، لاحظت ليلى ذلك، ما كان يحدث بينهما من تجاوزات صغيرة كالتي تحدث عادة مع المحبين لم تعد تحدث، فلا قبلات ولا أحضان ولا لمسات، لم يعد قادرا ولا راغبا في ذلك. ولم تواته الجرأة لفعل ذلك ولو بدون رغبة. ليلى أيضا تغيرت، استشعر فتورها. كان يدرك بأنه لم يعد البطل المرموق، ولا حتى ذلك الرجل الذي يشعرها بأنوثتها... عندما فاجأته بأن كل شيء قد انتهي بينهما كانت تلك ضربة موجعة للغاية. فبعد أن فقد إحساسه بالبطولة أصبح لأول مرة عسكريا مهزوما. وفي ظل فقدان التوازن كانت ليلى هي الأمل الوحيد لانتشاله. قالت له: "لم تعد الرجل الذي عرفته !". أدرك أنه فقد موقعه، وأوهمته الهاجرة أن هناك شابا آخر يعمل بالخليج تقدم لخطبتها وأنه مستعد للزواج خلال شهر واحد. وكان عليه أن ينتظر زمنا طويلا حتى يفطن إلى أن من تزوجته ليلى كان غريمه شوكت، وأنها كذبت عليه لتغطية موقفها.

ومن اللافت أن "الشطرنجي" ليس له اسم في الرواية، فهو المواطن البسيط الذي نبت له ريش الحلم والبطولة في الخمسينيات والستينيات، ثم استيقظ على قسوة كابوس النكسة الذي نسف كبرياءه وعصف برجولته، من هنا

يكتسب فقدان الرغبة بعدا رمزيا يكتمل بالشق الآخر الذي يمثله شوكت الهارب من الوطن والقادر على اغتصاب الحب والمستقبل على حساب الآخرين، هنا تبدو الشخصيات نموذجية في تمثيلها لمستويات الواقع ودلالات الرمز في آن واحد، وجمعها بين الخاص والعام في بؤرة يمتزج فيها مصير الفرد بمصير الجماعة كلها.

مفارقات الحياة:

وإذا كان الروائي الشاب خالد السروجي قد أحكم توجيه استراتيجية لعبتي القص مع الشطرنج بتطابق الشروط وتوحيد الأبطال فإنه ألمح بطريقة ذكية إلى مفارقتين يستحقان التأمل ؛ إحداهما إمكانية التحكم في ملابسات الرقعة الصغيرة للشطرنج واستحالة ذلك في رقعة التاريخ بعوامله المتشابكة، والأخرى هي ما يسميه "عقدة لاعب الشطرنج" وتتمثل في اختلاف ظروف الحياة أيضا عن اللعب، فإذا ما تعود على حساب المواقف والاحتمالات، تأنّى في اختيار الردود الملائمة، لكن إيقاع الواقع لا يسمح بهذا التأنّي ولا يطيقه، مما يجعل الخسران محتوما في اللعبة الكبرى.

وهذا ما يحدث للشطرنجي، فقد دارت الأيام، وأدمن الإحباط، وأصبح يصر على الوصول إلى "الباطة" أو التعادل دون أن يطمح للفوز، فلا يتقدم خطوة واحدة في حياته الشخصية أو العملية، لا يتزوج ولا يرقى في وظيفته المتواضعة، وتصل مأساته إلى ذروتها عندما يعود غريمه شوكت في ظل عصر الانفتاح، ويصبح صاحب شركات ومؤسسات استثمارية طائلة، يعود حتى بالألقاب التي ألغيت، والجاه والثروة التي كانت بديلة عن البطولة، فيصر على منازلته في قصره المنيف في مشهد أخير، ومع أن الشطرنجي يستجمع كل قوته وخبرته لينتصر عليه في رقعة اللعب فإن الواقع الذي يحيط به وموته محزونا بعد ذلك يشهدان بأن شوكت قد انتصر عليه بحكم التاريخ. وبين حكم التاريخ وحكمة الشطرنج تدعونا هذه الرواية المكثفة الجميلة إلى تأمل مصير جيل بأكمله في خلاصة مسيرته.

صــدر للمؤلف

١- من الرومانث الإسبانى : دراسة ونماذج	١٩٧٤
٢- منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى	١٩٧٨
٣- نظرية البنائية فى النقد الأدبى	١٩٧٨
٤- تأثير الثقافة الإسلامية فى الكوميديا الإلهية لدانتى	١٩٨٠
٥- علم الأسلوب ، مبادئه وإجراءاته	١٩٨٤
٦- إنتاج الدلالة الأدبية	١٩٨٧
٧- ملحمة المغازى الموريسكية	١٩٨٨
٨- شفرات النص ، بحوث سيميولوجية	١٩٨٩
٩- ظواهر المسرح الإسبانى	١٩٩٢
١٠- أساليب السرد فى الرواية العربية	١٩٩٣
١١- بلاغة الخطاب وعلم النص	١٩٩٣
١٢- أساليب الشعرية المعاصرة	١٩٩٥
١٣- أشكال التخيل ، من فتات الحياة والأدب	١٩٩٥
١٤- مناهج النقد المعاصر	١٩٩٦
١٥- قراءة الصورة وصور القراءة	١٩٩٦
١٦- عين النقد على الرواية المعاصرة	١٩٩٧
١٧- نبرات الخطاب الشعرى	١٩٩٨

١٨- تكوينات نقدية ضد موت المؤلف	٢٠٠٠
١٩- شعرية السرد	٢٠٠٢
٢٠- تحولات الشعرية العربية	٢٠٠٢
٢١- الإبداع شراكة حضارية	٢٠٠٣
٢٢- وردة البحر وحرية الخيال الأنثوى	٢٠٠٤
٢٣- حواريات فى الفكر الأدبى	٢٠٠٤

ترجم من المسرح الإسبانى :

٢٤- الحياة حلم ، لكالديرون دى لاباركا	١٩٧٨
٢٥- نجمة أشبيلية ، تأليف لوبى دى فيجا	١٩٧٩
٢٦- القصة المزدوجة للدكتور بالمى : تأليف بويرو باييخو	١٩٧٤
٢٧- حلم العقل ودون كيشوت ، تأليف بويرو باييخو	١٩٧٥
٢٨- وصول الآلهة ، تأليف بويرو باييخو	١٩٧٧

الفهرس

الموضوع	الصفحة


أطلس
للنشر والإنتاج الإعلامى
يحظر نشر أو اقتباس أى جزء
من هذا الكتاب إلا بعد الرجوع
الى الناشر